Deutsche Dramaturgie

Erster Band

Hebbels Dramaturgie

herausgegeben

von

Wilhelm von Scholz

München und Leipzig bei Georg Müller





Hebbels Dramaturgie



Deutsche Dramaturgie

herausgegeben

von

Wilhelm von Scholz

1. Band

Hebbels Dramaturgie

München und Leipzig
bei Georg Müller
1907

Hebbels Dramaturgie

Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Hebbels

gesammelt und ausgewählt

von

Wilhelm von Scholz

München und Leipzig
bei Georg Müller
1907

Vorwort

In der vorliegenden Sammlung „Deutsche Dramaturgie" sollen die theatralischen Schriften und Aussprüche unserer bedeutenden Dramatiker, in Einzelbänden, so zusammengestellt werden, daß der Leser sich ohne zeitraubende wissenschaftliche Vorarbeiten genau über das bewußte Verhältnis der Dichter zu ihrer Kunst unterrichten und sich die Erkenntnisse, zu denen sie schaffend gelangten, nachprüfend aneignen kann. Daß die größten Vollendungen der dramatischen Kunst nicht nur an die ursprüngliche Begabung und das starke Temperament, sondern gleichermaßen an den hohen Intellekt und die volle Beherrschung der künstlerischen Technik wie des ganz gewöhnlichen Theaterhandwerks gebunden sind, bezweifelt heute niemand mehr. Dennoch aber fehlt gerade in den Kreisen, die zuerst auf das Schicksal eines dramatischen Werkes Einfluß üben, in der Kritik und dem hauptstädtischen Theaterpublikum Kenntnis und Verständnis der rein künstlerischen Grundbedingungen und formalen Aufgaben des Dramas, ohne die das ernsthafte Beurteilen eines Bühnenkunstwerks — sowie das naive Aufkommenlassen des unmittelbaren Eindrucks verloren gegangen ist — völlige Illusion wird. Weder in der Musik-Kritik noch in der Kritik der bildenden Künste werden heute so unbegründete, die Bedingungen der Kunst so weit ignorierende Urteile ge-

wagt wie beim Drama, das in einer Weise stofflich gesehen wird wie Werke der bildenden Kunst kaum vor Jahrzehnten. —

Die „Deutsche Dramaturgie" will für weitere Kreise eine Erziehung zum Verständnis des Dramas sein, indem sie die großen Dramatiker selbst von ihrem Wollen sprechen, ihre künstlerischen Absichten darlegen, ihr Verhältnis zu den Vorgängern, zu ihrer Zeit, zu Stoff und Form klarstellen läßt. Sie führt damit offenbar mehr an die Quelle als die Lehrbücher dramatischer Technik, die fast immer das Thema systematisieren, während hier die am eigenen Schaffen erlebte Einzelbeobachtung, die treffende Formung einer Erkenntnis, die in langem Ringen mit bestimmten konkreten Hindernissen gewonnen wurde, überwiegen wird. Wobei der Vorteil sicher größer ist als die allerdings auch vorhandene Gefahr, daß der Schaffende durch subjektiv-persönlichste Artung, die er als allgemeines Gesetz ausspricht, gelegentlich verwirren kann. —

Die „Deutsche Dramaturgie" erwartet als ihre Leser nicht nur das theaterinteressierte Publikum, sondern vor allem auch Theaterleiter, Regisseure, Schauspieler und Bühnendichter.

*

Der erste Band bringt das dramaturgische Gesamtwerk Hebbels. Da das Unternehmen sogleich lebendig wirken und an dem Weiterbau des deutschen Dramas, das jetzt wieder Ansätze zu einer Höherentwickelung zeigt, mitarbeiten möchte, mußte der letzte große Dramatiker Deutschlands zuerst zu Worte kommen. —

Bei der Auswahl ist es Grundsatz gewesen, außer den ganzen Schriften, die Drama und Bühne behandeln, und allen allgemeinen Bemerkungen zu dramaturgischen Fragen, die sich in Briefen, Tagebüchern, Aufsätzen finden, auch die Theaterkritiken aufzunehmen, die von bekannten Werken handeln oder ohne Kenntnis des darin besprochenen Stückes verständlich und belehrend sind. —

Die Anordnung ist chronologisch. Die Beiträge jedes Jahres sind so zusammengestellt, daß die von Hebbel gleich für den Druck bestimmten Stücke den Anfang machen, Briefe und Tagebücher folgen. Durch die Einteilung des Stoffes nach der Zeitfolge treten die Widersprüche der Hebbelschen Meinungen deutlich als Entwickelungsphasen auseinander; auch vermag so der Leser am leichtesten das Verhältnis des Hebbelschen Erkennens zum Hebbelschen Schaffen zu verstehen. —

Wilhelm von Scholz.

Meran-Obermais,
Villa Abendheim,
im April 1906.

1835.

Aus: Theodor Körner und Heinrich von Kleist

Wenn ich nun meinen Begriff über die Kunst — es versteht sich, daß hier, wie überall, nur von der Dichtkunst die Rede ist, — aussprechen soll, so möchte ich ihn auf die unbedingte Freiheit des Künstlers basieren und sagen: die Kunst soll das Leben in allen seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Daß dies nicht mit dem bloßen Kopieren desselben abgetan ist, leuchtet ein; das Leben soll bei dem Künstler etwas anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es, als einzelne Welle, sich in das große Meer unendlicher Wirkung verliert. Daß diese Wirkung eine zwiefache ist und sowohl nach innen, als nach außen sich kehren kann, ist selbstverständlich. Hier ist übrigens, — nebenbei sei es bemerkt — diejenige Seite, von welcher aus eine Parallele zwischen den Erscheinungen des wirklichen und denen des in der Kunst fixierten Lebens sich ziehen läßt.

Ich gehe über auf die einzelnen Zweige der Kunst, worin Körner und Kleist sich versucht haben. Da finden wir: das lyrische Gedicht, das Drama und die Erzählung. Alle drei haben es mit der Darstellung des Lebens zu tun, und wenn sich eine Einteilung machen läßt, so ist diese nur auf die verschiedene Art und Weise, wie

sich das Leben zu äußern pflegt, zu begründen. Das Leben äußert sich entweder auf Veranlassung äußerer Eindrücke, oder ohne diese, unmittelbar von innen heraus. Wenn es unmittelbar von innen heraus wirkt, so bezeichnen wir seine Erscheinung hauptsächlich mit dem Namen Gefühl. Das Gefühl ist das Element der lyrischen Poesie; die Kunst, es zu begrenzen und darzustellen, macht den lyrischen Dichter. Man werfe mir nicht ein, daß es Gefühle genug gibt, die infolge äußerer Eindrücke entstehen und daß auch diese oft genug von Dichtern ausgesprochen worden sind; ich bin sehr geneigt, zwischen den Resultaten dieser Eindrücke und den in geweihten Augenblicken aus der Tiefe der Seele aufsteigenden Gefühlen zu unterscheiden und jedenfalls sind nur diese würdige Aufgaben des lyrischen Dichters, denn nur in ihnen lebt eigentlich der ganze Mensch, nur sie sind das Produkt seines ganzen Seins. Ich hasse Beispiele, weil sie entweder Lückenbüßer oder Irrlichter sind; aber hier muß ich doch hinzufügen, daß ich namentlich in dem Lied von Uhland „Es hat mir jüngst geträumet" ein solches Gefühl ausgedrückt finde.

Das Drama schildert den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden; die Erzählung ist eigentlich schon keine reine Form mehr, sondern ein Gemisch des lyrischen und dramatischen Elements, welches sich vom Drama dadurch unterscheidet, daß es das äußere Leben aus dem Innern entwickelt, während bei diesem das innere aus dem äußeren hervorgeht.

*

Ich gehe zu den Leistungen Körners und Heinrichs von Kleist im dramatischen Fach über. Hier sind alle beide sehr tätig gewesen, um aber die Langeweile wenigstens auf kurze Zeit zu vermeiden, will ich mit der Analysierung eines Kleist'schen Stückes beginnen, und zwar zuerst mit einer Tragödie, die freilich von dem Verfasser nur Schauspiel überschrieben worden ist, mit seinem Prinzen von Homburg. Ob er dieses dem Umstande, daß der Prinz als Held des Stückes, das Leben glücklich davon bringt, oder vielmehr dem Publikum, das die Tragik nur in einem Blutstrom finden kann, zu Gefallen getan hat, weiß ich nicht, will es auch nicht rügen, sondern nur aufmerksam darauf machen, daß meines Bedünkens dasjenige, was eine Tragödie zur Tragödie macht, nur im Kampfe des Menschen, nie aber im Ausgange dieses Kampfes liegt. Der Ausgang ist den Göttern anheimgestellt, sagt ein altes Sprichwort, nun denn — Handlungen der Götter, wie man die Wirkungen des Schicksals, die Begebenheiten, wohl nennen darf, können für den dramatischen Dichter nie etwas anderes sein, als was Vorhänge und Coulissen für die Schaubühne sind: sie begrenzen, ohne zu ergänzen. Ich definierte früher das Drama, als Schilderung des Gedankens, der Tat werden will, durch Handeln oder Dulden. Wie nun dieser Gedanke sei — darauf kommt wenig an, aber daß er wirklich da sei, daß er den ganzen Menschen erfülle, das ist allerdings notwendig. Was ist nun der Gedanke, der im vorliegenden Stück die Seele des Prinzen von Homburg, als des Hauptthelden erfüllt? Wir finden ihn im zweiten Auftritt des zweiten Akts ausgesprochen, in der Stelle, wo

der Prinz zu Kottwitz, der ihn, den Tatendurstigen, auf die kurfürstliche Parole verweist, sagt:

„Auf Ordr'? Ei, Kottwitz, reitest du so langsam?
Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?"

Es ist der Gedanke: die Kraft steht über dem Gesetz und der Mut erkennt keine Schranken, als sich selbst. Kleist scheint sich im fünften Auftritt des ersten Akts, womit der fünfte Auftritt des fünften Akts korrespondiert, Mühe gegeben zu haben, nicht sowohl diesen Gedanken, als vielmehr einen bloßen Zufall, nämlich die Unaufmerksamkeit des Prinzen bei Erteilung der Parole, als Hebel des Stücks aufzustellen, allein, er scheint auch nur. Denn, wenn er durch Hohenzollern auf diesen Umstand auch großes Gewicht legen läßt, so durfte das allerdings geschehen; nur dann aber, wenn der Prinz selbst — was nie geschieht — Gewicht darauf gelegt hätte, könnte er Einfluß auf die Oekonomie des Stücks gehabt haben. Gehen wir zu einer näheren Entwickelung der Tragödie über.

Das Geschichtliche derselben ist auf die bekannte Schlacht des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, die er den Schweden bei Fehrbellin lieferte, gestützt. Die Fabel des Stücks ist in kurzem diese: der Prinz von Homburg, dem die Führung der märkischen Reiterei anvertraut war, weicht eigenmächtig von der ihm gegebenen Parole ab, indem er zu früh vorrückt; er gewinnt die Schlacht, wird aber von Friedrich Wilhelm vor ein Kriegsgericht gestellt und wegen verletzter Subordination zum Tode verurteilt. Und wahrlich — würde ich hinzusetzen, wenn ich nicht wüßte, daß die poetische Begeisterung in der Kritik sehr lächerlich ist —

die Handlung ist mit einer solchen Kraft vorübergeführt, daß diese Tragödie wohl mit einer deutschen Eiche verglichen werden darf, an welcher jeder Zweig üppig grünt und deren Gipfel dem Himmel näher ist, als der Erde. Das ganze Stück enthält — was sich selten von der Arbeit des größten Meisters rühmen läßt — nur Charaktere, keine einzige Figur, und ich bedauere, daß ich nur den Charakter der Prinzen von Homburg näher entwickeln, an den übrigen aber nur diejenigen Seiten berühren darf, welche mit diesem zusammen treffen.

In der ersten Szene möchte ich nicht, wie Zimmermann, das bloße Bestreben des Dichters sehen, für sein Gemälde einen mystischen Hintergrund aufzustellen. Ich sehe nicht ein, warum ein junger Mann, der überhaupt an der Krankheit des Nachtwandelns leidet, nicht auch in der Nacht vor Anbruch einer Schlacht nachtwandeln, und warum ein junger Held, der sich längst mit den schwärmerischsten Gedanken an Ruhm und Unsterblichkeit getragen hat, nicht in einer solchen Nacht sich einen Eichenkranz winden könnte. Bei Tage würde sich freilich eine Beschäftigung dieser Art nicht zum Besten ausnehmen, aber die Nacht ist das Reich der Phantasie, und der Kranz ist das Sinnbild des Ruhms. Dann aber, finde ich, hat diese erste Szene, deren Naturgemäßheit ich eben erwiesen zu haben hoffe, für das Stück eine tiefe Bedeutung. Um jenes starrsinnige Abweichen des Prinzen von den ausdrücklichen Befehlen des Kurfürsten psychologisch zu erklären, bedurfte es einer hohen Aufregung seines Geistes. Nun wüßte ich aber nicht, woraus Kleist diese besser hätte ableiten können, als eben aus einem halbwachen

Traum, in welchem er vermutlich zum voraus — das Winden des Kranzes zielt darauf hin, und der vierte Auftritt des ersten Akts bestätigt es — alles das empfing, was das höchste Ziel seiner Hoffnungen war und die teuerste Furcht seiner Bestrebungen sein sollte. Daß ich mich in dieser meiner Ansicht über die vom Dichter in die besprochene Szene hineingelegte Bedeutsamkeit nicht täusche, zeigt die Zerstreuung, in welcher der Prinz sich im fünften Auftritt über jenen Traum befindet, und namentlich der Monolog, womit der erste Akt sich schließt.

Im zweiten Akt haben wir zuerst die zweite Szene zu bemerken. In dieser beginnt und endet die eigentliche Handlung. Was vorher und nachher kommt, steht in Verbindung mit derselben, wie Ursach und Wirkung. Der Prinz erringt den Sieg und verdient sich den Tod. Dann ist von der höchsten Bedeutung die achte Szene dieses Akts, in welcher sich das Liebesverhältnis zwischen dem Prinzen und der Prinzessin Natalie von Oranien knüpft. Ich möchte diese Szene dem Bedeutendsten zugesellen, was in Deutschland von den größten Dichtern im Drama geleistet worden ist. Man denke sich die Exposition. Ein Gerücht ist ausgesprengt, wornach der Kurfürst in der Schlacht geblieben sein soll. Die Kurfürstin mit ihren Frauen befindet sich in der größten Angst. Homburg tritt auf und bestätigt das Gerücht. Natalie sagt:

„Wer wird in diesem schauderhaften Kampf
Jetzt diese Schweden niederhalten?" — — —
P r i n z v o n H o m b u r g (nimmt ihre Hand).
Ich, Fräulein, übernehme Eure Sache. — — —

Der Kurfürst wollte, eh das Jahr noch wechselt,
Befreit die Marken sehn; wohlan, ich will
Vollstrecker solches letzten Willens sein!

Natalie.

Mein lieber, teurer Vetter!

Prinz.

O, Natalie!
Wie denkt Ihr über Eure Zukunft jetzt?

Natalie.

— — — —
Ich bin zum zweiten Male heut' verwaist.

Prinz.

O, meine Freundin! Wäre diese Stunde
Der Trauer nicht geweiht, so wollt' ich sagen:
Schlingt Eure Zweige hier um diese Brust.

Natalie.

Mein lieber, guter Vetter!

[Prinz.

Wollt Ihr? Wollt Ihr?]

Ich denke, bei dieser Liebesszene amüsieren sich nicht die Liebenden allein, was sonst in der Regel der Fall ist. Die zehnte Szene dieses Aktes ist der Wendepunkt des Stücks. Der Kurfürst läßt dem Prinzen, der in der doppelten Freude des Siegs und der Gewißheit darüber, daß jener noch lebt, mit den erbeuteten Fahnen zu ihm eilt, den Degen abnehmen und befiehlt die Zusammenberufung eines Kriegsgerichts. Man bemerke wohl, was diese Szene durch die gedachten Kontraste an und für sich ist. Sie ist übrigens der Hauptbeweis für meine vorhin ausgesprochene Ansicht über die Idee des Stücks. Der Prinz nämlich, weit entfernt, den be-

gangenen Fehler einzusehen, antwortet, als ihm Hohenzollern sagt:

„— Der Satzung soll Gehorsam sein!"

mit Bitterkeit: So, so, so, so! und später:

„Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen —
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der unterm Beil des Henkers ihn bewundert pp."

Er kann gegen den Kurfürsten noch nicht gerecht sein, denn er ist noch zu billig gegen sich selbst.

In der ersten Szene des dritten Akts ist er der Wahrheit einen Schritt näher gekommen. Er nennt sich eine Pflanze, die sich zu rasch und üppig in die Blume warf. Aber noch sagt er:

„War's denn ein todeswürdiges Verbrechen,
Zwei Augenblicke früher, als befohlen,
Die schwed'sche Macht in Staub gelegt zu haben?"

Die Würde des Gesetzes, auf die des Kurfürsten Handlungsweise basiert ist, steht ihm noch zu fern, darum ist er überzeugt:

Eh er dies Herz hier, das getreu ihn liebt,
Auf eines Tuches Wink der Kugel preisgibt,
Eh öffnet er die eig'ne Brust sich
Und spritzt sein Blut selbst tropfenweis in Staub.

Und als Hohenzollern ein Wort fallen läßt von der Werbung des schwedischen Gesandten um die Prinzessin von Oranien, ist er sogar geneigt, unwürdig von dem Kurfürsten zu denken. Er kann glauben, daß der Kurfürst ihn sterben lassen wird, weil die Prinzeß sich ihm anverlobt hat. Dies ist echt psychologisch, und hier, wo der Charakter Homburgs zweifelhaft zu werden scheint, ist doch eigentlich der echte Probierstein desselben.

Daß er den Kurfürsten liebt und bewundert, hat er gezeigt, daß er sich alle Mühe gegeben hat, für dessen Verfahren einen Grund aufzufinden, der ihn nicht entwürdigt, versteht sich von selbst, denn kein Schmerz ist größer für die menschliche Brust, als dort bewundert zu haben, wo zu verachten gewesen wäre; wenn also der Prinz dennoch glaubt, daß seine Verlobung mit Natalie den Kurfürsten zu seiner Strenge bewogen habe, so zeigt er eben dadurch, daß ihm über die Würde und Notwendigkeit des Gesetzes jeder Begriff fern liegt, daß mithin seine Verletzung der Parole nicht in knabenhaftem Mutwillen, sondern in einem schweren Irrtum, der dem Mann immer zu vergeben war, begründet gewesen sein muß. Eben deswegen aber ist es mit seinem Heldencharakter auch wohl verträglich, wenn er ausruft:

„Hilf, rette, Freund, ich bin verloren"

denn der Mann zeigt sich dadurch, daß er ein Gut, welches verloren ist, verloren gibt, nicht dadurch, daß er, wie ein Wahnwitziger, schönen Phrasen zu liebe, auf alles Verzicht leistet; und der Prinz tut nur seine Pflicht, wenn er der Willkür eines Einzelnen, sei es, wodurch es sei, sein Leben zu entziehen sucht. Und selbst, wenn er in der fünften Szene, wo er die Kurfürstin um Fürsprache beschwört, sagt:

„O, meine Mutter, also sprächst du nicht,
Wenn dich der Tod umschauerte, wie mich;
Du scheinst mit Himmelskräften, rettenden,
Du mir (über mich), das Fräulein, deine Frau'n begabt,
Mir alles rings umher; dem Troßknecht könnt' ich,
Dem schlechtesten, der deiner Pferde pflegt,
Gehängt am Halse flehen: rette mich!"

so finde ich es menschlich und schön, denn es ist die erste Aufwallung, und wann wäre das Gefühl des schmerzhaftesten Verlustes von dem lebhaftesten Wunsche, das in Gefahr stehende Gut zu erhalten, getrennt. Ich bemerke dies nicht, weil ich etwas Neues, sondern weil ich etwas Altes, was noch nicht genugsam beherzigt ist, zu sagen glaube. Im übrigen ist diese fünfte Szene wunderschön und von der tiefsten Wirkung. Wer fühlte sich nicht mit dem Prinzen vernichtet, wenn er ausruft:

„Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
Und frage nicht mehr, ob es rühmlich sei,"

und weiterhin:

„Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,
Begehr' ich gar nicht mehr, in meinem Busen
Ist alle Zärtlichkeit für sie verlöscht!"

Und wie wunderbar herrlich tritt Natalie in ihrer stillen Größe hervor! Wie ist es der Natur abgestohlen, daß ihre Kraft erst dann beginnt, die Schwingen leise und geräuschlos zu entfalten, wo der Mann, in dem sie das Höchste gesehen, von dem sie alles erwartet hatte, erliegt. Und wie echt weiblich sind die Worte, durch welche sie ihn wieder aufzurichten wagt:

„Geh', junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und auf dem Rückweg schaue dir das Grab
Noch einmal an, das dir geöffnet ward.
Es ist nichts finsterer und um nichts breiter,
Als es dir tausendmal die Schlacht gezeigt!

pp.

Doch, poetische Schönheiten sind wie Blumenduft — er läßt sich nicht beschreiben, nur empfinden!

Abgerundet wird Nataliens Charakter in der ersten Szene des vierten Akts, wo sie den Kurfürsten um Homburgs Befreiung bittet. Den Tod des Prinzen hätte sie ertragen, aber diese ängstliche Verleugnung seines Ichs erträgt sie nicht.

Zu solchem Elend, glaubt' ich, sänke keiner,
Den die Geschicht' als ihren Helden preist.
Schau her, ein Weib bin ich, und schaudere'
Dem Wurm zurück, der meiner Ferse naht,
Doch so zermalmt, so fassungslos, so ganz
Unheldenmäßig träfe mich der Tod
In eines grimm'gen Leu'n Gestalt nicht an.
Ach, was ist Menschengröße! Menschenruhm!

Da beschließt der Kurfürst, den Prinzen selbst zum Richter seines Vergehens zu machen, und schreibt einen Brief an ihn:

„Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte,
Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu tun;
Auf Euren eig'nen Beifall rechnet' ich.
Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir in zwei Worten
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück."

Diesen Brief gibt er an Natalie, damit sie ihn dem Prinzen zustelle. Ich muß die Worte hersetzen, mit welchen sie den Brief entgegen nimmt.

„Was deine Huld, o Herr, so rasch erweckt,
Ich weiß es nicht und untersuch' es nicht —
Das aber, sieh, das fühl' ich in der Brust:
Unedel meiner spotten, wirst du nicht!
Der Brief enthalte, was es immer sei —

Ich glaube Rettung und ich danke dir!"

Mancher andere würde geglaubt haben, es sei nicht genug, daß Natalie sich als Heldin bewährt habe, sie müßte mit Siebenmeilenstiefeln fortschreiten und Amazonin werden. Kleist aber hatte tiefe Blicke in die weibliche Natur getan, er wußte, daß die Größe des Weibes nur über dem Abgrund blüht und daß sie ihre Fittige in dem Augenblicke verliert, wo die Erde ihr wieder einen Punkt bietet, den sie fest und sicher beschreiten kann. Natalie seufzt nur einmal: „Ach, was ist Menschengröße! Menschenruhm!" aber sie freut sich, als sie den Rettung bringenden Brief des Kurfürsten in Händen hat, und ohne sich weiter um seinen Inhalt zu kümmern, eilt sie entzückt zum Prinzen von Homburg.

Der Prinz empfängt den Brief. Er liest ihn laut, Natalie hört ihn. Sie erbleicht, denn sie fühlt, was ein Mann tun muß, der zum Richter über sich selbst berufen ist. Aber sie dringt in den Prinzen, die Worte zu schreiben, die der Kurfürst verlangt; sie reißt ihm den Brief aus der Hand, sie erinnert ihn an die offene Gruft, die er bereits gesehen hat, als er zögert. Aber auch der Prinz ist nicht länger zweifelhaft über die Bedeutung des Augenblicks, über den Kurfürsten, über seine eigene Schuld. Er sagt:

„Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
Nicht, ein Unwürd'ger, gegenüber stehn!
Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust,
Wie ich es wohl erkenne — — — — — —

Er schreibt dies an den Kurfürsten, und Natalie faßt ihn und spricht:

— Und bohrten gleich zwölf Kugeln

Dich in den Sand, nicht halten könnt' ich mich
Und jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst mir!"

Gern verfolgte ich den großen Dichter auch noch durch den fünften Akt, allein für die Analyse des Stückes ist es nicht notwendig, da die Auflösung, daß nämlich der Prinz, nachdem er durch Aufgebung derjenigen Idee, die das Prinzip seines bisherigen Lebens war, bereits einen Tod erlitten hatte, mit dem zweiten verschont wurde, sich von selbst versteht. Schließlich muß ich noch bemerken, daß ich den Prinzen von Homburg nicht deswegen zum Gegenstand meiner Kritik gemacht habe, weil diese Tragödie eben das gelungenste aller Kleist'schen Stücke ist, sondern bloß deswegen, weil sie die beste Gelegenheit zu einer Parallele zwischen den dramatischen Leistungen Kleists und Körners gibt. Jetzt Mut gefaßt! Es geht auf Körner los und zwar wählen wir dasjenige seiner Produkte, welches allgemein am höchsten gestellt wird, seinen Zriny.

Bei Beurteilung des Prinzen von Homburg durfte ich mich an das Allgemeine halten, da es gar nicht möglich ist, daß demjenigen, der das Stück liest, ein Zweifel darüber kommen kann, ob die Charaktere auch wohl richtig gezeichnet seien. Bei Körners Zriny haben wir es nicht so bequem, müssen vielmehr den entgegengesetzten Weg einschlagen, werden uns dafür dann aber auch, um die Grenzen dieses Aufsatzes nicht gar zu sehr überschreiten, um die Totalität des Stücks weniger bekümmern, die uns auch überhaupt nur dann kümmern kann, wenn die erste Untersuchung zu Gunsten des Dichters ausschlägt.

Die Idee, für welche wir Zriny erglüht sehen, ist der unbedingte Gehorsam gegen Kaiser und Vaterland. Allerdings eine Idee, wie sie im Jahre 1566 in mancher Menschenbrust aufgegangen sein mochte, und wie sie jenen heldenmütigen Zriny gewiß belebte; es ist aber nicht genug, daß der dramatische Dichter es ausspricht, was seines Helden Seele erfüllt, denn dies kommt der Geschichte zu. Wenn der Historiker jeden Einzelnen wie eine Bombe betrachtet, deren Schwingungen und Wirkungen er zu berechnen, um deren Entstehung er sich aber wenig zu bekümmern hat, so ist es Sache des dramatischen Dichters, der, wenn er seine hohe Aufgabe kennt, sich bestrebt, die Geschichte zu ergänzen, zu zeigen, wie der Charakter, den er sich zum Vorwurf gemacht, geworden ist, was er ist. Dies finden wir z. B., um mich auf die Bibel der Dramatik zu beziehen, bei Shakespeare; wir sehen jede Leidenschaft, die er malt, als Wurzel und Baum zugleich. Theodor Körner hat sich die Sache leichter gemacht; er zeigt bloß die Flamme; woher sie kommt, läßt er dahingestellt sein und hat sich es daher auch selbst zu danken, wenn wir unentschieden sind, ob seine Helden hinter Irrwischen, oder, um mich seiner Lieblingsmetapher zu bedienen, hinter Sternen herlaufen. Daß dieser Weg der bei weitem bequemere ist, bedarf keiner Erwähnung.

Die Fabel seines Stücks ist bekannt genug; ich wende mich daher sogleich zu einer näheren Beleuchtung der einzelnen Charaktere. Ehre, dem Ehre gebührt; Sultan Soliman rücke vor. An die erste Szene, wo er auftritt, will ich mich nicht kehren, obwohl er schon dort verdammte Blößen gibt; es ist einem Türken am Ende

zu verzeihen, wenn er sich darüber ärgert, daß sein Leibarzt nicht weiß, wie lange er leben soll. In der zweiten Szene hat Körner versucht, die ersten Linien des Helden, der Wien zur Totenfackel verlangt, zu ziehen. Es ist ihm nicht zum Besten gelungen.

„Karl, Karl! — ruft Soliman in seinen Bart — du
hättest jetzt nicht leben sollen,
Und dein Europa läg' zu meinen Füßen."

Jeder andere Held würde darin die höchste Gunst des Schicksals gesehen haben, worin Soliman den Fluch seines Lebens sah; ich erwarte nicht viel von dem Hunde — dies Gleichnis ist bei den Türken zu Hause —, der nur mit kleinen Kläffern anbindet. Wie weit es Herrn Körner glückte, das orientalische Kolorit über sein Gemälde auszugießen, zeigt recht deutlich der vierte Auftritt, wo Soliman seine Generale mit den Worten empfängt:

„Seid mir gegrüßt, ihr Stützen meines Throns!
Willkommene Gesellen meiner Siege!
Seid mir gegrüßt!"

Einen höflicheren Türken, wie diesen Soliman, der freilich hinterher nicht allein mit Donnerwettern, sondern sogar mit einem Dolch herumwirft, hat die Sonne schwerlich gesehen. Daß es nicht Körners Verdienst ist, wenn wir in seinem Soliman einen Helden und einen Türken erblicken, wird klar sein; untersuchen wir nun noch, ob es ihm besser gelang, uns den Feldherrn und den Tyrannen vorzuführen. Beides ersehen wir aus der dritten Szene des dritten Akts. Mehmed berichtet dem Sultan, daß der Sturm abgeschlagen sei.

„Daß euch die Pest!"

antwortet dieser; dann erkundigt er sich, wer Befehl zum Rückzug gegeben. Mehmed antwortet: er; die Janitscharen wären vergebens zu Tausenden hingemordet worden, das Heer sei erschöpft und der Sieg habe sich nicht erzwingen lassen; er denke aber noch in der nächsten Nacht die Burg zu beschießen und sei überzeugt, daß die Mauern stürzen müßten. Soliman fährt auf:

„Ich aber will ihn zwingen (den Sieg nämlich), muß
ihn zwingen!"

In der Tat, ein vortrefflicher Feldherr, bei dem Gründe, wie sie Mehmed vorgebracht, nicht anschlagen; bloß darin von einem Kinde, das seinen Willen nicht bekommt, unterschieden, daß er brüllt, das Kind aber schreit. Doch — vielleicht haben wir den Tyrannen vor uns, wo ich die Nichtigkeit des Feldherrn zu erblicken glaubte. Lesen wir weiter.

Ali.

Denke an Malta!

Soliman.

Tod und Hölle! Ali!
Erinnere mich nicht daran, wenn dein Kopf
Dir lieb ist. Ich ertrage so von dir
Mehr, als dem Großherrn Soliman geziemt!

Wirklich der Anfang verspricht viel.

Ali.

Mein Leben liegt in deiner Kaiserhand!

Soliman.

Weil du das weißt, und doch des Herzens Meinung
Mir frei ins Antlitz sprachst, mag ich's verzeihn.
Die Wahrheit lieb' ich, die den Tod nicht scheut.

Zum Zeichen meiner kaiserlichen
Gnade
Befolg' ich deinen Rat und stürme
nicht!

Ich denke, wir haben vor einem Tyrannen nicht zu zittern, dessen Grimm durch Alis armselige Worte:

„Mein Leben steht in deiner Kaiserhand"

die ihm doch schon oft genug gesagt sein mochten, versöhnt werden könnte. Man mache mir keinen Vorwurf daraus, wenn ich jetzt über Soliman schweige. Verstöße dieser Art sind keine Fehlgriffe, sie sind Zeichen völliger Unzulänglichkeit des Dichters und bloß der Kuriosität wegen, nicht aber weil es noch für den von mir zu führenden Beweis notwendig ist, fahre ich fort, auch noch den Zriny, die Helene und die übrigen Marionetten zu analysieren.

Zriny ist eine verunglückte Kopie des Wallenstein; seine Originalität liegt darin, daß er das für den Kaiser tut, was jener gegen denselben tut. Juranitsch ist Max Piccolomini der zweite, hat aber das Unglück, daß er eben so tief unter Max dem ersten steht, als andere Leute, die auch zufällig die zweiten waren, als z. B. Friedrich der zweite, Joseph der zweite pp. über ihren Namensvettern standen. Ueberhaupt ist es mir durch den Zriny klar geworden, daß Körner zweifelsohne bei längerem Leben ein zweiter Schiller geworden wäre, dadurch nämlich, daß er den ersten vollständig in sich aufgenommen hätte. Die Plagiate, die der edle junge Mann sich in dieser Tragödie sowohl in Anlegung der Szenen, als in ganzen einzelnen Reden und Sentenzen erlaubt hat, übersteigen allen Glauben. Ich werde viel-

leicht im Verfolg meiner Untersuchung der Charaktere auf einige aufmerksam machen.

Sei es mir erlaubt, bevor ich die Ansprüche des Körner'schen Zriny auf Heldenschaft untersuche, festzustellen, welche Eigenschaften einem Helden absolut unentbehrlich sind. Ich will meine Forderungen gar nicht hoch spannen, aber Umsicht und Festigkeit darf ich doch zum wenigsten, außer dem lieben Mut, wohl verlangen. Auch dürfte ihm eine gewisse Bescheidenheit nicht eben übel stehen, und von dem Helden eines Dramas dürfen wir diese vielleicht gar fordern, denn der dramatische Dichter soll freilich keineswegs idealisieren, aber er soll doch auch nur das echt Menschliche, nicht das rein Zufällige und eben darum Seltene wiedergeben; rein zufällig, und bloß die Frucht der mangelnden oder verkehrten Erziehung ist es aber, daß einer zu gleicher Zeit ein Held und ein Bramarbas ist. Will man nun die Festigkeit darin finden, daß ein Mensch gleich, im voraus, weiß, was er will, daß er, ehe er noch die bedingenden Umstände kennt, seinen Entschluß faßt, so ist sie unserem Zriny gewiß nicht abzusprechen:

„Nicht schönern Lohn verlangt er seiner Treue,
Als für sein Volk und seinen ew'gen Glauben,
Ein freudig Opfer, in den Tod zu gehn.“

Aber mir scheint, ein äußerster Entschluß ist nur dann zu rechtfertigen, wenn er nicht mehr zu vermeiden ist; wer ihn früher faßt, ist eher feige, als mutig, denn er hat nicht Kraft, dem Augenblick das Opfer zu bringen, darum räsonniert er sich selbst vor der Zeit in den Mut hinein. Als Zriny aber die angeführten Worte spricht, hat er zwar bereits vom Kaiser jenen Brief, der

ihm ankündigt, daß er keinen Ersatz zu hoffen habe, in Händen; allein, noch kann er nicht wissen, wie lange Soliman Sigeth bestürmen wird, und es war ebenfalls nicht nötig, seiner Umgebung durch diese Worte, in denen sein eigener Mut sich spreitzt, Mut einzuflößen, denn die bestand ja aus lauter Helden. Ich kann daher in seinen Bramarbasien nicht diejenige Festigkeit finden, die eines großen Mannes würdig ist, und dies ist ein Fehler, den ich Herrn Körner anrechnen darf, denn er hat sie in den Charakter seines Zriny hineinlegen wollen. Von Umsicht ist dem lieben Mann noch weniger zu teil geworden; man lese nur den sechsten Auftritt des zweiten Akts, wo er darüber mit sich zu Rate geht, was er mit Frau und Kind aufstellen soll. Wahrlich, wenn er beschließt, sie in der Festung zu lassen, damit das Volk nicht den Mut verliere, so kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß die Tochter bereits ein uneheliches Kind gehabt hat und die Frau eine Heldin am verkehrten Platze gewesen ist, denn, wenn sie ihm auch nur eine Nuß galten, so konnte er sie, eines solchen Grundes halber, einer solchen Gefahr nicht aussetzen. Hat das Volk denn Mut, welches ruhig ist, weil es sich noch sicher glaubt? Und sollten demselben denn bloß deswegen die Augen niemals aufgehen, weil es sieht, daß Weib und Kind des Führers — für welche ja doch, wie Zriny selbst bemerkt, im Notfall geheime Wege vorhanden sind — einstweilen die Gefahr teilen? Dies alles hat Herr Zriny nicht erwogen; seine Umsicht ist daher gewiß nicht groß. Von der edlen Simplizität und Bescheidenheit dieses Helden nur eine Probe:

„— Du kennst mich, Maximilian,

Ich danke für dein kaiserlich Vertrauen,
Du kennst den Zriny, du betrügst dich nicht!"

Es ist ekelhaft, weiter fortzufahren; ich komme mir in diesem Augenblicke vor, als ob ich beweisen wollte, daß eine Seifenblase eigentlich nur eine Seifenblase sei. Nur noch über die Helene ein Wort. Das zarte Kind, welches am Ende des ersten Akts, als Juranitsch von ihr Abschied nimmt, um in die Schlacht zu gehen, umsinkt, hat bereits im siebten Auftritt des zweiten in der Bravour solche Fortschritte gemacht, daß sie ruft:

„Ja, Vater, Vater, laß uns nicht von dir!"

und am Ende des vierten (freilich, es ist Zeit, denn im nächsten Akt ging das Stück zu Ende) sagt sie sogar:

„Ja, laß uns sterben! was gilt uns die Sonne?"

Spare dein Mitleid, Leser oder Zuschauer, du mußt nicht glauben, daß du es mit Menschen zu tun hast, denen das Leben etwas gilt, die daher ein Opfer bringen — bewahre! sie haben mit dir, Schwächling, nichts gemein.

Man wird mich — ich muß zum Schlusse eilen, denn es stehen gerade eben so viele Ungereimtheiten im Zriny, als Verse — hoffentlich nicht der Uebereilung zeihen, wenn ich aus allem diesem den Schluß ziehe: Theodor Körner hatte fürs dramatische Fach nicht das geringste Talent. Ich versprach vorher, einige Plagiate aus Schiller namhaft zu machen; ich darf aber ruhig auf das ganze Buch verweisen. Statt dessen noch einige Bemerkungen über die Todesszene der Helene, Auftritt 6, Akt 5.

Diese Szene ist nicht übel angelegt. Ich will freilich nicht näher untersuchen, inwiefern die Liebe es

einem Mädchen gestattete, ihrem Geliebten abzuverlangen, sie zu töten. Wir wollen es der Helene einmal aufs Wort glauben, daß sie unter gleichen Umständen das gleiche, wenn Juranitsch es forderte, tun würde, und dann ist sie sowohl, wie auch der Dichter, entschuldigt. Wir wollen nur hören, was Juranitsch antwortet, als sie ihm ihren Wunsch erklärt hat. Er sagt:

„Dich soll ich töten? Dich? nein, nein, ich kann's nicht!" Dies würde menschlich sein, aber man höre weiter:

— Wenn der Sturmwind
Die Eiche stürzt und in den Fichten wütet,
Er läßt die zarte Blüte unverletzt
Und seine Donner werden Zephyrssäuseln,
Und ich soll wilder, als der wilde Sturm,
Des Lebens schönsten Frühlingskranz zerreißen?
An Grausamkeit das rohe Element
Noch überbietend, diese Blüte brechen,
An die des Schicksals Hand sich nicht gewagt?

Ich frage — ist es möglich, eine solche Trivialität zu überbieten?

Dies sei das einzige, was ich über die einzelnen Körner'schen Szenen sage; man wird darin keine Ungerechtigkeit finden, denn es kann für unsere Untersuchung sehr gleichgültig sein, ob und inwiefern Körner Geschick hatte, ein Trauerspiel anzulegen, da diese Fertigkeit — wie z. B. Goethes Beispiel lehrt — mit der Poesie an und für sich nichts zu tun hat. Die Parallele zwischen dem Prinzen von Homburg und dem Zriny zieht sich von selbst; einem Vorwurfe muß ich aber noch begegnen, der mir von einem aufmerksamen

Leser gemacht werden könnte. Man könnte mich nämlich fragen, warum ich die beiden hauptsächlichsten Charaktere des Körner'schen Trauerspiels einer förmlichen polizeilichen Untersuchung unterzogen und, statt sie in ihrer Totalität gelten zu lassen, ihnen Rede und Antwort darüber abgefordert habe, inwieferne sie Helden, Feldherren, Tyrannen pp. seien. Allein, sie sind nun einmal, wie alle Geschöpfe des bloßen Talents, Pfeile, die von einer gewissen Sehne ab einem gewissen Ziele zufliegen und daher nur nach ihren Abweichungen von dieser ihrer Bahn beurteilt werden können. Hierin ist, nebenbei sei es bemerkt, auch der oft gefühlte und selten erklärte Unterschied zwischen den von Schiller und den von Goethe aufgestellten Charakteren zu suchen. Schillers Charaktere sind — um mich eines Wortspiels, was hier einmal die Wahrheit ausdrückt, zu bedienen, — dadurch schön, daß sie *gehalten* sind, Goethes Charaktere dadurch, daß sie *nicht* gehalten sind. Schiller zeichnet den Menschen, der in seiner Kraft *abgeschlossen* ist und, wie ein Erz, nun durch die Verhältnisse *erprobt* wird; deswegen war er nur im historischen Drama groß. Goethe zeichnet die *unendlichen Schöpfungen des Augenblicks*, die ewigen Modifikationen des Menschen durch jeden Schritt, den er tut; dies ist das Kennzeichen des Genies und es kommt mir vor, als ob ich es auch in Heinrich von Kleist entdeckt habe.

In diesem Augenblick, wo ich zur Beurteilung der Leistungen Körners und Kleists in der Komödie übergehen will, erinnere ich mich, daß ich oben, bei Entwickelung meines Begriffs über das Drama nicht be-

stimmt genug gewesen bin. Ich hätte hinzufügen müssen, daß ich das Lustspiel nicht zum eigentlichen Drama rechnen kann, sondern unter die Kategorie dialogisierter Erzählungen bringen muß. Wenn man sich den Zweck des höheren Lustspiels: „Schilderung einzelner Zeitalter und Stände" vergegenwärtigt, so wird man zugeben, daß ich dies darf. Ich muß nun im voraus bemerken, daß Körner und Kleist beide für das höhere Lustspiel nichts getan haben; wenn aber Kleist in seinem zerbrochenen Krug ein komisches Charaktergemälde zeichnet, welches so lebenvoll ist, daß es, wenn an irgend einen, an Shakespeare erinnert, so malt Körner in seinem Nachtwächter nichts als eine Fratze, die sich drollig ausnimmt, und wenn bei jenem der Charakter die Situationen bildet, so bilden bei diesem die Situationen die Charaktere, um mich dieses Ausdrucks zu bedienen. Ich würde mich einer sehr unnötigen Mühe unterziehen, wenn ich mich näher auf die Analysierung der beiden Lustspiele, deren ich Erwähnung getan, einlassen wollte, da ich jedenfalls nur einzelne Züge anführen könnte, einzelne Züge hier aber durchaus nichts beweisen, indem nur das ein sicheres Kriterium der echten Komik ist, daß das Gesamtgemälde, abgesehen von demjenigen, was der Witz dafür getan hat, als eine organische Verwendung der Natur anspricht. Bei dem alten spitzbübischen, lüsternen Dorfrichter Adam im zerbrochenen Krug ist dieses gewiß der Fall; man kann ihm die wenigen Witzworte, deren er sich bedient, ruhig nehmen; was aber der Nachtwächter Schwalbe sein würde, wenn man dieselbe Prozedur mit ihm vornehmen wollte, will ich nicht entscheiden, wahrscheinlich ein Ba-

jazzo, dem man Pritsche und Schellenkappe genommen, und dessen gerade, ehrliche Züge nur zeigen, daß er bloß ums liebe Brot so possenhafte Sprünge gemacht hat. Schwalbe ist bloß *lächerlich*, Adam aber *komisch*; der Unterschied, um ihn klarer auszusprechen, besteht darin, daß *jede* Verzerrung, weil sie von Gesetzen, die ewig und notwendig sind, abweicht, ohne als ein *eigentümlich* konstruiertes Ganzes in der Unendlichkeit dazustehen, den *Anstrich* des *Ungereimten*, mithin *Lächerlichen*, hat, wogegen nur diejenige *Verzerrung* der Natur *komisch* sein kann, deren Abweichungen *Konsistenz* in sich haben, die also zeigt, daß sie *in sich selbst* begründet ist. Nur das Komische darf Vorwurf des Dichters sein, denn er darf sich niemals an die abgesonderte, vereinzelte Erscheinung halten, wenn er nicht den Zusammenhang derselben mit dem Allgemeinen nachweisen kann, wenn sie für ihn nicht ein Fenster ist, wodurch er in die Brust der Natur hinuntersieht. Wie hoch demnach Theodor Körners Verdienste um das Lustspiel anzuschlagen seien, falls es ihm wirklich gelungen sein sollte, in seinen kleineren Sachen: der Nachtwächter, der grüne Domino pp. ergötzliche Possen zu liefern, ist leicht zu ermessen. Es gehörte nichts dazu, als natürliche Lustigkeit, verbunden mit Darstellungsgabe, und beide Teile hatten viele Menschen, die nichts weniger, als Dichter, waren.

Es bleibt uns jetzt noch übrig, dasjenige, was Körner und Kleist in der Erzählung geleistet haben, zu beurteilen. Hierin hat Körner nur solche Kleinigkeiten geliefert, daß es unrecht sein würde, wenn man aus den-

selben das Geringste für seine Charakteristik folgern wollte, da es ihm wohl niemals eingefallen ist, sich für einen Erzähler zu halten. Heinrichs von Kleist Erzählungen gehören dagegen zu den besten, die die deutsche Literatur besitzt. Fast alle Erzählungen unserer Dichter, einen Hoffmann und Tieck nur in wenigen ihrer Produktionen ausgenommen, leiden — möchte ich sagen — an der Ungeheuerheit der gewählten Stoffe, wenn sie sich überhaupt über die Mittelmäßigkeit erheben. Es bedarf aber nicht eben eines tiefen psychologischen Blicks, um zu wissen, wie eine Begebenheit, die den ganzen Menschen wie ein Sturmwind erfaßt, auf ihn wirken wird, und sehr gewöhnliche Talente dürfen sich mit Ruhe an Aufgaben dieser Art wagen, wie z. B. jeder Maler von einiger technischer Fertigkeit die Verzweiflung, die Angst, den Schrecken, kurz alle diejenigen Gemütsbewegungen, die nur einen Ausdruck zulassen, darstellen kann, wogegen ein Rembrandt erforderlich ist, wenn eine Zigeunerwirtschaft dargestellt werden soll. Kleist hat sich daher andere Aufgaben gestellt; er wußte und mochte es mit Schmerz an sich selbst erfahren haben, daß der Vernichtungsprozeß des Lebens keine Wasserflut, sondern ein Sturzbad ist, und daß der Mensch über jedem großen Schicksal, aber unter jeder Armseligkeit steht. Von dieser Weltanschauung ging er aus, als er seinen Michel Kohlhaas zeichnete, und ich behaupte, daß in keiner deutschen Erzählung die gräßliche Tiefe des Lebens in der Fläche auf so lebendige Weise hervortritt, wie in dieser, wo der Raub, den ein Junker an zwei elenden Pferden begeht, das erste Glied einer Kette ist, die sich von dem Roß-

täuscher Kohlhaas aus bis zum deutschen Kaiser hinaufwindet und eine Welt erdrückt, indem sie dieselbe umschlingt. Gern würde ich sie näher analysieren, aber ich freue mich, daß die Grenzen meines Aufsatzes, oder vielmehr der Geduld meiner Leser und Zuhörer es mir nicht erlauben, denn um so eher werden die Mitglieder des Vereins sich veranlaßt sehen, sich, falls sie es noch nicht sein sollten, mit den Werken Heinrichs von Kleist bekannt und vertraut zu machen.

Indem ich jetzt zum Schluß eile, muß ich, in Uebereinstimmung mit der Einleitung dieses Aufsatzes, noch aufmerksam darauf machen, daß Kleist die Ansprüche, welche sein Vaterland in der großen Zeit, in die sein Leben fiel, an ihn machen durfte, so wenig, wie Körner, unbeachtet gelassen hat. Auch in seiner Brust glühte die Flamme der Begeisterung für Ehre und Freiheit seines Volkes und die Unterdrückung desselben, die äußere und innere Sklaverei, in die er es versinken sah, gaben ihm — ich erwähne dies, weil man dem Dichter Körner ein großes Verdienst daraus machte, daß er zugleich ein Märtyrer war — die Pistole in die Hand. Aber, er konnte sein Vaterland unwürdig behandelt sehen, ohne deswegen von dem Mann, der es in den Staub trat, unwürdig zu denken; er war groß genug, Napoleon den Schmerz zu vergeben, den er nicht ertragen konnte. Er schrieb keine Kriegslieder für patriotische Schneidergesellen und hochherzige Ladenschwengel; aber er schilderte die Hermannsschlacht und die Schlacht bei Fehrbellin; er weckte die Toten auf, um die Lebendigen zu erwecken.

Aus den Tagebüchern

Solch einen Roman kann ich am Ende noch zugestehen, wo die Situationen ungeheuer sind, und eben darum in ganz gewöhnlichen Charakteren das Ungewöhnliche hervorbringen.

*

Gefühl ist das unmittelbar von innen heraus wirkende Leben. Die Kraft, es zu begrenzen und darzustellen, macht den lyrischen Dichter. — Das Drama schildert den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden.

*

Nicht, was wesentlich der menschlichen Natur entspricht, sondern was ihr scheinbar widerspricht, gehört ins Lustspiel. (Börne.)

1836.

Aus den Tagebüchern

Nur die nächste Folge einer Tat darf dem Menschen zugerechnet werden; alles andere ist Eigentum der Götter; sie tun, was ihnen gefällt und uns nicht gefällt.

*

Der Teufel hole das, was man heutzutage schöne Sprache nennt; es ist dasselbe in der Dramatik, was die

sog. schönen Redensarten im Leben sind. Kattun, Kattun und wieder Kattun. Es flimmert wohl, aber es wärmt nicht! — —

1837.

Aus den Tagebüchern und Briefen

Wenn meine Jungfrau von Orleans zu stande kommt, so werde ich sie lieber auf den Scheiterhaufen, als auf die Bühne bringen. Ich verachte das deutsche Theater einesteils recht sehr, dann aber — solche Verachtung soll bei Schauspieldichtern zuweilen schnell vorübergehen — ließ sich's gar nicht denken, daß in den ersten zwanzig Jahren auf den Brettern neben einem Schillerschen Stück ein anderes, das denselben Stoff behandelte, fortkäme. Zudem ist Schillers Jungfrau eine echte Theater-Jungfrau; neben diesem Pfau würde ein einfach-edles Mädchen, das, nachdem Gott durch seinen schwachen Arm ein Wunder ins Leben gerufen, vor sich selbst, wie vor einem dunklen Geheimnis, zurückschauderte, schlecht figurieren.

*

Alles Dichten aber ist Offenbarung; in der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Weh ihren Reigen, und jedes seiner Gedichte ist ein Evangelium, worin sich irgend ein Tiefstes, was eine Existenz oder einen ihrer Zustände bedingt, ausspricht. Im Dramatischen leuchtet dies jedermann ein;

der Teufel hat sich schwerlich zu Goethe in sein Arbeitszimmer bemüht, um ihm zu sitzen, und doch hat er seinen Mephisto gezeichnet; Shakespeare war nie ein Bluthund, und doch ging aus seiner Seele der König Richard hervor, vor dessen grauenhafter Erscheinung sich das Herz zusammenzieht, wie vor dem Schreckbild eines Todes, der Gott selbst und alles Göttliche vernichten könnte. Es ist in der Lyrik um kein Haar breit anders. Die begeisternde Stunde mit ihrem Inhalt ist nicht das kümmerliche Treibhausprodukt, vorhergegangener äußerer Eindrücke; sie bringt dem Genius den Schlüssel zum Weltall, nun kann er eintreten, wo er will.

*

Alle Kunst verlangt irgend ein ewiges Element; darum läßt sich auf bloße Sinnlichkeit (von der sich keine unendliche Steigerung denken läßt) kein Kunstwerk basieren.

*

Einen Charakter der jüngsten Vergangenheit (z. E. Napoleon) dramatisch zu gestalten: ist es bloß schwer oder unmöglich? Und verwechselt man bei der Verneinung nicht etwa Effekt mit Darstellung an sich?

*

Grabbes Napoleon: Es ist, als ob ein Unteroffizier die große Armee kommandierte, man hört überall Lärm genug, aber man sieht nicht, man erfährt nur gelegentlich, daß der Lärm etwas bedeute. Ich kann die Unmöglichkeit, einen Stoff, der der nächsten Vergangenheit angehört, durch einen großen Dichter gehörig behandelt zu sehen, nicht finden, aber ich finde allerdings, daß ein solcher Stoff nicht in den Schacher der Halben

paßt. Die Masse des Publikums sieht bis an die Wolken (weiter freilich nicht) recht gut und läßt sich wohl einen tättowierten Cäsar gefallen, weil sie von Rom nichts weiß, aber keinen tättowierten Napoleon, weil sie, hauptsächlich seit er tot ist, fühlt, daß und wie er gelebt hat. Hier also heißt es: weck ihn auf, Poet, wenn du kannst, ihn selbst, den Mann, dessen Worte Schlachten waren und dessen Schlachten Worte, oder schweig, bis unsere Enkel fünf Fuß messen, dann magst du sein Gespenst schicken! Uebrigens ist der Grabbesche Napoleon nicht einmal eine Figur, das ganze Stück kommt mir vor, wie ein Schachspiel. — Ein Drama, welches Napoleon zum Gegenstand hat, muß sich gewissermaßen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich zur Aufgabe setzen, muß ihn durch die Vergangenheit motivieren, und die Zukunft durch ihn. Eine ungeheure Aufgabe! Napoleon, als darzustellender Charakter an sich betrachtet, will nur durch ein Gewitter von Taten gezeichnet sein; mit Worten muß der Darsteller so sparsam sein, daß er ihn kaum befehlen lassen darf.

*

Als ich heute in der kgl. bayr. Schatzkammer war und all die goldenen und silbernen Trinkgeschirre, die Kronen und Diademe, die kostbaren Schwerter pp. erblickte, konnte ich mich an den Gedanken, daß das lauter Kostbarkeiten seien, gar nicht gewöhnen und hatte die feurigsten Edelsteine, die herrlichsten Kleinodien im Verdacht erlogenen Schimmers und usurpierten Glanzes. Bei Theater-Aufzügen geht es mir gerade umgekehrt. Daraus läßt sich mancherlei folgern, insbesondere dies,

daß der Mensch lieber in die Wahrheit Mißtrauen setzt, als in die Lüge.

*

Den Menschen trifft kein Unglück, das er nicht aus einer Schuld herzuleiten suchte.

1838.

Grundbedingung des Schönen

Nur vom Ueberfluß lebt das Schöne, dies merke dir, Dichter,
Hast du nicht etwas zu viel, hast du mit nichten genug.

Aus kritischen Berichten und Tagebüchern

Ueber Eßlair als Wallenstein, Nathan und Lear.

Vorzüglich im Wallenstein schien er mir die schwere Aufgabe, die der Dichter dem Mimen gestellt hat, aufs glücklichste zu lösen. Der Dichter macht hier die größten Anforderungen; der Charakter scheint so unbestimmt gezeichnet, daß den Schauspieler nur zu leicht der Glaube beschleichen mag, er habe freie Hand zu einer eigentümlichen Schöpfung; wird aber eine der feinen Linien, die ihn umschreiben, überschritten, so entsteht ein gehalt- und haltungsloses Nebenbild. Schwierig ist es überhaupt schon, einen Helden, der nichts tut, sondern im schroffen Gegensatz alles Handelns immerwährend über das, was er tun könnte oder möchte, raisonniert, als Individualität herauszustellen, die scharf umrissen und in sich bedingt dasteht, die nicht in die gemeine Unbedingtheit der rein vom Zufall abhängigen großen

Masse zerschmilzt. Noch schwieriger ist es, der Individualität Wallensteins, der das einzige Mal, wo er aktiv verfährt, fast wie eine Schachfigur gezogen wird, die tragische Würde zu erhalten; wie manchen „Friedländer" haben wir uns gefallen lassen müssen, an dem sich das Schicksal, als es seine Windbüchse gegen ihn abschoß, im eigentlichsten Verstande blamierte. Diese Schwierigkeiten wird der Künstler nur beseitigen, wenn er es anschaulich macht, daß die dunklen Vorsätze und halben Entschlüsse Wallensteins aus seinem Fanatismus und aus dem sonderbaren Zusammentreffen der Umstände hervorgehen, sein Schwanken und Zaudern dagegen aus seiner reinen Menschlichkeit, und die nächste Ursache seines Untergangs, sein Verhältnis zu Oktavio, aus beiden zugleich. Dadurch wird seine Unentschlossenheit geadelt, seine Zweifel werden in höherem Sinn zu Taten, die Liebe zwischen Max und Thekla hört auf, bloße Episode zu sein und erhält Bedeutung für die Grundidee der Tragödie, und das Ganze geht als ein erschütternder Kommentar des geheimnisvollen Worts: „Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!" an der Seele vorüber. Aus diesem Gesichtspunkt hat Eßlair den Wallenstein aufgefaßt. —

*

Tieck in seinen Dramat. Blättern tadelt Eßlair wegen seines Vortrags der Stelle im Wallenstein: „und Roß und Reiter sah ich niemals wieder," die er, nachdem er die Erzählung seines Traums in höchster Spannung vorgetragen hat, im Konventionston, indem er die Stimme fallen läßt und einen Schritt vortritt, vor-

bringt. Es ist doch eben dies das Wunderbare, sagt Tieck, deshalb muß Bedeutung darauf gelegt werden. Ich denke mir: der Künstler legt dadurch die größte Bedeutung hinein, daß er, zu sehr von dem Gewicht dieser Stelle erfüllt, sie gar nicht weiter heraushebt, weil er glaubt, daß sie, wie sie auch vorgetragen werde, durch keine Art des Vortrags verlieren, noch gewinnen könnte.

*

Nathan der Weise erhält sich schon ein halbes Jahrhundert auf dem Repertoire; ich kann mich aber dessenungeachtet nicht überzeugen, daß er ein Theaterstück ist. Es ist durchaus nur der nackte Verstand, der kühl durch den Nathan hindurchgeht; alles wird aufgehellt, erklärt, und am Ende wird uns bei diesem Licht doch nichts deutlich, als daß es — nicht ausreicht; keine Spur jener alles umfassenden, höchsten Vernunft, die das echte Kunstwerk so wunderbar ausfüllt, und die, obgleich in ihren Fügungen hier nicht weniger unbegreiflich, wie im Weltall, den Menschen schon dadurch, daß er ihr Dasein und Wirken ahnt, im Innersten beschwichtigt. Daß übrigens diese großartige Gedankenschlacht einen unverlierbaren, eigentümlichen Wert hat, der von dem poetischen nicht abhängt, versteht sich von selbst. Ich kann mich daher auch nicht freuen, wenn ein bedeutender Künstler den Nathan zu einer seiner Lieblingsrollen macht, obwohl ich die Kunst, die er aufbietet, um da, wo das Vortreffliche außerhalb des Kreises liegt, das Mögliche zu erreichen, zu schätzen weiß. Eßlair, als Nathan, wird in meiner Erinnerung gewiß lange als ein Mari-

mum fortleben; er ließ sich keinen Moment, der wirklich Darstellung zuläßt, entgehen. —

*

Ich habe heut Abend Eßlair im Lear (freilich nach der Schröderschen Bearbeitung) gesehen. Ich will nicht urteilen, aber es kam mir vor, als ob seinem Spiel der eigentliche Angelpunkt fehle, als ob er mehr eine Reihe trefflicher Einzelheiten aneinander reihe, als ein organisches Ganze aus sich entwickle. Das Stück ist mir durch die Vorstellung um nichts klarer geworden, und dies halte ich immer für ein schlimmes Zeichen. Freilich mag es eben in dieser Rolle sehr schwer sein, zu innerer Einheit zu gelangen, und noch schwerer, sie anschaulich zu machen; Lear besteht nur aus Extremen, und der Punkt, wo diese sich verknüpfen, mag tief liegen, ich glaube, er ist in der Königswürde dieses unbedeutenden Menschen zu suchen. Die Extreme gab Eßlair sehr gut. Herrlich war der Moment, wo der unglückliche Vater seine böse Tochter unter erstickenden, die Stimme verschwemmenden Tränen versichert, er wolle nicht weinen; er will auch nicht, aber er ist nicht Herr über seinen Körper. Für äußerst gelungen halte ich es, daß Eßlair das: „Ich gab euch alles" nicht polternd oder vorrechnend, sondern fast leise und ruhig sagte. In der Wahnsinnsszene, wo Lear mit Kräutern und Blumen geschmückt auftritt, war er einzig. „Jeder Zoll ein König!" „Es ist niemand Sünder!" Und zuletzt, wo er, sich seiner Töchter erinnernd, ihnen Rache schwört und seine Keule, zum Zeichen, daß er sie töten wolle, hinwirft: das ist dem Innersten der Situation,

der im Wahnsinn ungebändigter hervortretenden Leidenschaft gemäß. Auf das bedeutende Wort: „Ich bin ins Gehirn gehauen!" legte er ebenfalls gehörig Gewicht. Vorzüglich (doch mehr dem Dichter angehörig) ist es, daß er, bei Cordelia aus seiner Raserei erwachend, sagt: ich bin alt und kindisch; dies ist die furchtbarste Wirkung der ihm widerfahrenen Behandlung.

* *

Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt, und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff (setzen wir den Fall, so müssen wir die ihm korrespondierenden Ausdrücke gestatten) ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhält oder anders lenkte, nicht schützen. Dies ist wohl das vornehmste tragische Motiv, das in der Geschichte der Jungfrau von Orleans liegt. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen großen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büßen zu müssen.

*

Napoleon könnte allerdings der Held einer echten Tragödie sein. Der Dichter müßte ihm all die großen, auf das Heil der Menschheit abzielenden Tendenzen, deren er auf St. Helena gedachte, unterlegen und ihn nur den einen Fehler begehen lassen, daß er sich die Kraft zutraut, alles durch sich selbst, durch seine eigene Person, ohne Mitwirkung, ja Mitwissen anderer aus-

führen zu können. Dieser Fehler wäre ganz in seiner großen Individualität begründet und jedenfalls der Fehler eines Gottes; dennoch aber wäre er, besonders in unserer Zeit, wo weniger der Einzelne, als die Masse sich geltend macht, hinreichend, ihn zu stürzen. Nun der ungeheure Schmerz, daß sein übertriebenes Selbst-Vertrauen die Menschheit um die Frucht eines Jahrtausends gebracht habe.

*

Wenn es wirklich in der Kunst nur auf eine gehaltreiche Idee und auf einen lebhaften Ausdruck durch ein illuminierendes Bild ankommt, nicht auf die Verkörperung derselben, woher nimmt denn z. B. die griechische Tragödie ihre Würde und ihre Bedeutung? Die Idee, welche ihr zum Grunde liegt, ist von den Philosophen würdig genug ausgesprochen und bis an ihre äußersten Grenzen verfolgt, bis in ihre Nerven und ihr Herz zerlegt worden; warum hält man sich denn nicht an den reinen Kern, sondern beißt lieber auf die Schalen, worin Aeschylos, Sophokles und Euripides ihn verhüllt haben? Ich möchte auf diese Frage wohl von einem der erleuchteten Herren, die jetzt in der Rückertschen Lehrdichterei das Heil der Poesie sehen, eine Antwort hören.

*

Oedipus von Sophokles. Was mir als das Eigentümlichste und das wahrhaft Ewige und Nacheiferungswerte aus diesem großen Gemälde entgegentritt, ist die unendliche Reinheit der Zeichnung und des Kolorits, die unvergleichliche Sorgfalt, womit der Dichter die verschiedenen Zustände auseinander zu halten

gewußt hat. Dies tritt besonders in dem Verhältnis des Oedipus zu seinen undankbaren Söhnen hervor; jeder Neuere hätte das Höllengefühl des unseligen Vaters noch mit den Sünden der Söhne getränkt und ihn ihre Frevel als die Strafe der seinigen empfinden lassen. Aber der Oedipus des Sophokles weiß, daß mit jedem neuen Menschen ein neuer Taten- und Schicksalskreis beginnt, und während er vor dem Fatum anbetend und duldend im Staube liegt, flucht er nichts destoweniger der Hand, die die dunkle Sentenz an ihm vollstreckte. Dies ist bewunderungswürdig. Dem Weltall, bekannten und unbekannten Göttern gegenüber fühlt er sich nur sündig (nicht Sünder), aber als ihm Eteocles entgegentritt, fühlt er sich nur als Vater, wohl wissend, daß das Schicksal sich keiner vergifteten Pfeile bedient, daß, wenn sich der Sohn zum Henker aufdrängt, ein neuer (wenn auch vielleicht ebenfalls nicht sowohl aus dem Individuum, als aus der unbegreiflichen Weltordnung hervorgehender) Prozeß anhängig geworden ist. (Brief an Rousseau vom 14. März 1838.)

*

Die Poesie des Ausdrucks findet weit mehr Bewunderer, als die Poesie der Idee. Dies erklärt mir die Erfolge, die z. B. Grün gefunden hat. Und doch ist sie nichts.

*

Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, daß er sie selbst sprechen läßt, so muß er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Alle ihre Aeußerungen müssen sich auf etwas Aeußeres beziehen;

denn nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens.

*

Das Publikum, besonders das theatralische, ist heutzutage so beschaffen, daß eine Arbeit, die mit Beifall aufgenommen wird, nichts wert sein kann. Die dramatischen Werke, die ich zu schreiben gedenke, werde ich absichtlich und von vornherein so einrichten, daß sie gar nicht auf die Bühne gebracht werden können, denn wahrlich, ich mag mit Töpfer und Albini keine Lorbeeren teilen. Diese Leute, ohne Dichterweihe, ja ohne Geist und Witz, schreiben für die Unterhaltung eines entarteten Zeitalters, das keines reinen Genusses mehr fähig ist; der Dichter, der nicht so viel Achtung vor sich selbst hat, um sich von solchem Gelichter fernzuhalten, verdient statt eines Kranzes ein Kainzeichen.

*

Eine reiche Quelle des besten Komischen liegt in den Bestrebungen der Menschen, welche das Gegenteil bezwecken von dem, was sie bezwecken sollen.

*

Im Prinzen von Homburg ist es ein meisterhafter Zug, daß der Verdacht: der Kurfürst habe den Prinzen nicht sowohl der auf dem Schlachtfeld begangenen Uebereilung wegen, sondern aus einem andern Grunde zum Tode verurteilen lassen, nicht von selbst in des

Prinzen Seele aufsteigt, sondern erst durch Zollerns Inquirieren erweckt wird.

*

Das echt Komische ist wahr, d. h. auf die Natur gegründet, und doch kann man sich in der Natur keine Gesetze, keine Bedingungen denken, die es hervorrufen und es möglich machen. Hierin liegt das Pikante des Eindrucks, den es macht.

*

Falstaffs Aeußerung: „Wir fechten eine gute Stunde nach der Glocke von Shrewsbury" ist unerschöpflich. Er sucht seine Lüge dadurch, daß er die geringsten Nebenumstände anführt, glaubhaft zu machen und tut dies in einer Weise, daß es ihm eben dadurch möglich wird, sie sogleich, wie es nötig würde, für einen Spaß erklären kann.

*

Man nehme das Komische, woher man wolle, nur nicht aus der Natur und ihren großen Verhältnissen. Müßte man an der Würde und Wahrheit des Weltfundaments zweifeln, so müßte man untergehen. Dies Komische höbe sich mithin selbst auf.

*

In dem echten Dichtergeist muß, bevor er etwas ausbilden kann, ein doppelter Prozeß vorgehen. Der gemeine Stoff muß sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten.

*

Es ist ein bedeutender, tragischer Zug des Lebens, daß derjenige, der ein Verbrechen straft, dadurch meistens selbst Verbrecher wird.

Gerade bei dem Komischen ist eine unregelmäßige, gewissermaßen verwirrte Behandlung die beste. Denn, da es nur als Ganzes Bedeutung hat, im Einzelnen aber immer nur Nichtiges und Gemeines bringt, so würde durch eine gemessene Behandlung ein unangenehmer Kontrast entstehen.

*

Grenzenlos (in Bezug auf den Inhalt) und begrenzt (in Bezug auf die Form) muß jedes Kunstwerk sein.

*

Was die gemachten Menschen mittelmäßiger Poeten (von Geist) von den wirklichen unterscheidet, ist, daß jene Einsicht in sich selbst haben, daß sie wissen, was sie sind und warum sie etwas tun, wogegen die wirklichen sich glücklich preisen, wenn sie nur einigermaßen wissen, was sie waren und warum sie etwas getan haben. Die Darstellung soll das freilich auch zeigen und das muß, da alles Beschreiben und Auseinanderwickeln der Tod der Poesie ist, oft durch den dargestellten Menschen selbst geschehen, nur erreicht der echte Dichter seinen Zweck durch ganz andere Mittel. Er bedient sich der geheimnisvollen Macht des Wortes, welches, wenn es ein Produkt des Charakters und der Situation ist, mehr noch den Menschen, der es gebraucht, als die Sache, die er bezeichnen will, entschleiert.

*

Oft schon erzählte ich Geschichten von Menschen, die nie vorgefallen sind, legte ihnen Redensarten unter, die sie nie gebrauchten u. s. w. Dies geschieht aber nicht aus Bosheit oder aus schnöder Lust an der Lüge. Es

ist vielmehr eine Aeußerung meines dichterischen Vermögens; wenn ich von Leuten spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie anderen bekannt machen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie, wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle, es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte. So erzählte ich meinem Freunde einst: S. in W., ein sinnlicher, fast liederlicher Mensch, der während einer Todkrankheit seiner Frau eine Magd beschlief, habe, von mir befragt, wie er das zu einer solchen Zeit doch habe tun können, geantwortet: eben, weil sie krank war. Er hat nie dergleichen gesagt, doch, wer ihn kennt, wird mir zugeben, daß schwerlich etwas Erschöpfenderes über ihn gesagt werden könnte. Ich will jene Eigenheit übrigens nicht loben.

*

Der Mensch kann nichts Gemeines tun, er kann nur gemein denken und empfinden. Seine Handlungen selbst sind nur Stoff, an welchem sein Inneres sich bewährt.

*

Schiller ist weit mehr lyrischer Dichter in seinen Dramen, als in seinen Gedichten.

*

Die Weiber aktiv zu machen, um sie zeichnen zu können, ist ein Kniff Laubes. Ich glaube, schon Gutzkow bemerkte ihm dies.

*

In Jean Pauls Katzenberger ist es des Doktors Selbstbewußtsein, was ihn nicht ekelhaft werden läßt. Spräche und täte er unwillkürlich, was er absichtlich spricht und tut, so wäre er nicht zu ertragen. Wir ahnen hinter einem so wunderlichen Willen eine große innerliche Kraft, und respektieren diese; ein Mensch, der sich selbst mit Absicht zum Abscheu aller übrigen macht, muß viel sein, muß auf einem unerschütterlichen Fundament ruhen. Der Natur aber würden wir eine solche Fratze nicht vergeben. Bei Falstaff ist es ähnlich. Ueberhaupt ist es bei der Erschaffung eines Charakters wohl zu berücksichtigen, ob man ihn selbst oder die Natur zu seinem Demiurgen machen soll.

*

„Form ist Ausdruck der Notwendigkeit!" sag' ich in einer Kritik. Beste Definition: Stoff ist Aufgabe; Form ist Lösung.

*

Man hat sich längst überzeugt, daß man die Helden nicht durch Versicherungen ihrer Todesverachtung zeichnet; man sollte aber endlich auch einsehen, daß ein komischer Charakter nicht durch eine Reihe von lustigen Einfällen, die man ihn aushecken läßt, gezeichnet wird.

1839.

Situationen-Stücke

Situationen und keine Menschen! Die Dichter
Fordern Mitleid und Furcht für ein brennendes Haus.

Säh'n wir Lebend'ge darin, wir würden schaudern und weinen,
Puppen gehören hinein, und wir lachen sie aus.

Aus Rezensionen

Gegen kein Werk muß die Kritik so scharf sein, wie gegen ein Werk ohne Form. Was ohne Gehalt ist, das verschwindet von selbst aus der Reihe des Lebendigen, wo es sich eindrängte; man braucht gegen das Nichts keinen Vertilgungskampf zu führen. Was aber ohne Form ist, das kann, gleich mancher physischen Mißgeburt, noch immerhin ein zähes Leben atmen; es kann sogar fortzeugen, und dennoch hat es kein Recht zu existieren. Ist denn etwa die Form nach irgend einer Beziehung hin etwas Willkürliches, das man, wie es der Bequemlichkeit eben beliebt, jetzt beobachten, jetzt wieder unberücksichtigt lassen kann? Im Gegenteil, in der Form liegt das ganze Geheimnis, ja die ganze Kraft der Kunst, und das wahre Genie vertauscht höchstens eine mit der andern, aber nie gefällt es sich in einem breiten maßlosen Ergießen. Der Verfasser des vorliegenden sogenannten Dramas hat versucht, ein Kunstwerk zu schaffen, ohne sich irgend um die Kunst zu bekümmern; vielleicht hat er bei seiner Arbeit den Götz von Berlichingen vor Augen gehabt, es wäre jedoch sehr schlimm, wenn ihm das Organische, das durchaus Abgeschlossene dieses durch den überwältigenden Stoff in seiner abweichenden Form bedingten Schauspiels entgangen wäre, und wenn er seine Licenzen durch Goethes Licenzen entschuldigen zu können glaubte. Eine vorübergehetzte

Jagd von Lebensszenen, in einer Prosa dargestellt, wie wir sie so ziemlich alle schreiben, hilft zu einem Drama gerade so viel wie ein Haufen Bausteine zu einem Tempel; möglicherweise läßt sich der beste daraus errichten, aber dem Geiste, der den Riß entwirft, dem Arm, der ihn kühn und sicher ausführt, gebührt die Ehre.

*

Es hat wohl kein Deutscher, der die Macht des Theaters, seinen stillen Einfluß auf das Volk und die hieraus entspringende Rückwirkung auf das sich entwickelnde dramatische Kunstgenie zu würdigen weiß, dem Verfall und gänzlichen Untergang des uns'rigen mit Gleichgültigkeit zugesehen. Das Schauspiel einer Nation, in würdiger Bedeutung aufgefaßt, repräsentiert sie in ihrem Selbstbewußtsein; es ist der Brennspiegel, der die einzelnen Ausstrahlungen ihrer innersten Wesenheit, wie die vorüberwandelnde Geschichte sie aus der Tiefe hervorlockt, auffängt, der sie verdichtet und konzentriert, und so ein Jahrhundert durch das andere entzündet, eine leuchtende Tat durch die andere ins Leben ruft. Die Tragödie stellt ein Volk in seinem Verhältnis zu den wichtigsten Aufgaben sowohl seiner selbst, wie der Menschheit überhaupt dar. Die Komödie malt es in seinen notwendigen Verirrungen und Abnormitäten, in seinen erdwärts gekehrten Richtungen und Bestrebungen; nur beide, in ihrer gemeinschaftlichen Ausbildung, in ihrer Erhaltung auf gleicher Höhe erschöpfen seinen Gesamtinhalt und geben ein treues, ewiges Bild seines Wollens und Könnens, seines Schwankens und Erliegens. Dies ist der Punkt, den die dramatische

Dichtkunst ins Auge fassen muß, wenn sie wirken will; zwar mag ein noch höheres Drama denkbar sein, eine Tragödie, die es nur mit dem reinen Menschen, dem Menschen an sich, in seiner zweifelhaften Stellung zu Gott und Natur, zu tun hat, eine Komödie, welche die Nationalitäten selbst in den Sarg legt und die Leichen buntscheckig aufputzt. Doch es ist noch die Frage, ob die Kunst bei einer so allgemeinen Herrschaft der Humanitäts-Idee, wie sie jener Zustand voraussetzt, überall forterïstieren kann, und jedenfalls ist die Zeit, wo diese geisterhafte Herrschaft eintreten wird, noch fern, obgleich die Literatur manches dramatische Gedicht entstehen sah, das für sie bestimmt zu sein scheint.

*

Ein Lustspiel hatten wir niemals, Possen und Albernheiten vertreten dessen Stelle, und die Kritik selbst, wenn wir die Schlegel'sche ausnehmen, schien es nicht zu ahnen, daß Tragödie und Komödie aus einer und derselben Wurzel hervorsprossen, und daß die erstere sich durchaus nicht in ihrer ganzen Größe entfalten kann, wenn die letztere hinter ihr zurückbleibt. Den Begriff des Lustspiels auf die enge etymologische Bedeutung seines Namens beschränkend, und aus dem zufälligen Ausbleiben des Dichters die innere Unmöglichkeit des Gedichts ableitend, bildeten wir uns ein, wir könnten kein Lustspiel haben, da doch eben wir aus Gründen, die sich nicht im Vorübergehen entwickeln lassen, das Beste haben sollten und müßten. Unsere Tragödie dagegen wollte den zweiten Schritt vor dem ersten tun: es behagte ihr nicht, von unserem eigenen Grund und

Boden die Welt zu erobern, sie zog es vor, als heimatlose Vagantin bei allen Völkern der Erde herumzuziehen und erst, nachdem sie sich überzeugt hatte, daß man von Bettelbrot nicht fett wird, kehrte sie beschämt an die Brust ihrer Mutter zurück. Aber, inzwischen war in Deutschland der Enthusiasmus, der sich selten oder nie wieder erwecken läßt, verraucht, und als Wallenstein und Wilhelm Tell, als die Hermannsschlacht und der Prinz von Homburg erschienen, war nicht mehr an die zur Zeit der Iphigenien vielleicht mögliche Verschmelzung des Theaters mit dem Leben zu denken. Man hatte sich gewöhnt, die Bühne als Zeitvertreib zu betrachten, und was zum Zeitvertreib herabsinkt, ist meistens für immer degradiert. Daher kam alles Unheil; daher kam es, daß seit langer Zeit Hunde und Affen, Taschenspieler und moderne Athleten dort ihre Triumphe feierten, wo die Kunst ihre tiefsinnigsten Orakel verkünden, und wo ein Volk im stillen Genuß seiner selbst, in der gelinden Anspannung aller seiner Kräfte und in der Empfindung seiner geheimsten Sympathien und Antipathien sich erfrischen und erheben sollte.

*

Nur die Kritik, die sich Ansehen zu verschaffen weiß, kann der Muse des Dramas ihren Tempel wieder erobern, nicht diese Muse selbst, die ja, sobald sie Einlaß begehrt, jedes Mal von ihrer noblen Priesterschaft unter den höflichsten Verbeugungen wieder in den Winkel geschoben wird. Die Kritik soll, der freiwilligen Armut des Repertoirs gegenüber, auf den vernachlässigten Reichtum der dramatischen Literatur aufmerksam machen, sie soll durch Charakteristik und Analyse die Ver-

mittlerin zwischen dem Genius des Dichters und dem Talent des Schauspielers abgeben, und sie versündigt sich schwerlich stark an der Gegenwart, wenn sie der noch nicht heilig gesprochenen jüngern Vergangenheit ihre hauptsächliche Aufmerksamkeit zuwendet. Sie kann überhaupt nicht oft genug rückwärts schauen.

*

Geht doch die Philosophie am Systematisieren zu Grunde, wie viel mehr die Poesie, die doch nur existiert, so lange sie frei ist. Der Trieb, ein Ende zu machen, und das nicht auf Raum und Zeit Beschränkte mutwillig und eigenmächtig einzupferchen, ist der häßlichste in der menschlichen Natur. Das Leben, in welcher Phase es sich auch befinde, hat immer Form, wenn auch zuweilen eine mit Händen nicht greifbare, es ist stets in Gärung, aber nie in Fäulnis; seine Form geht ihm jedoch eben verloren, wenn wir es mit den tyrannisierenden Allgemeinheiten, die sich vom Großvater auf den Enkel vererbten, in Einklang zu bringen suchen, dann erstarrt es, und den Strom, der uns das köstlichste Bad gewähren konnte, können wir höchstens noch zur Schlittenbahn umschaffen. Schützt euch vor dem Meer, aber strebt nicht, es in seiner Bewegung zu hemmen und einzudämmen; gelänge dies jemals, so würde es zum Sumpf, und ihr alle — die Schiffer nicht allein — stürbet eines jämmerlichen Todes. Es ist schon ein Unglück, daß die menschliche Gesellschaft der auf nichts Ursprüngliches zurückzuführenden Form des Staates bedarf, denn die genialsten Richtungen und Entwickelungen der Individualitäten werden dadurch im Keim erdrückt, und es ist die Frage, ob die übrig bleibenden, die aller-

dings innerhalb der Wälle und Mauern besser, wie sonst, gegen Wind und Wetter geschützt sind, in ihrer füllereichsten Ausbeute für die zurückgehaltenen und erquetschten Ersatz leisten. Wollt ihr noch weiter gehen, als die Notwendigekit euch drängt; wollt ihr dem Geist sogar auf seinem eigensten Gebiet unter dem hammelfrommen Namen einer Aesthetik die Konstitution aufdringen? Was kommt dabei heraus? Freilich, ihr könnt dann gesetzlich schimpfen und strafen, ihr könnt heute ein Gefühl wegen Trunkenheit in die Wache setzen, morgen einen Gedanken wegen Beleidigung eurer Majestät auf die Festung schleppen und übermorgen eine Phantasie wegen ihrer allzukühnen Flüge ins Tollhaus schicken. Das Leben ist sein eigenes Gesetz und seine eigene Regel, aber ihr wollt den Gott noch immer erst anbeten, nachdem ihr ihn gekreuzigt habt. So lange der Baum grün ist, schneidet ihr ihm die Zweige ab, und aus dem dürren, gefällten macht ihr — nicht eine Welle für eure Mühlen, sondern ein Götzenbild.

*

Das dramatische Element ist — mag diese Behauptung auch immer befremdlich klingen — so gut in der Poesie ein Wesentliches, ein solches, ohne das sie ins Nichts zerstiebt, wie das lyrische; von jenem kommt ihr der Leib, von diesem die Seele, und beide bedingen sich gegenseitig. Ist doch das Leiden selbst nur ein nach innen gekehrtes Handeln!

*

Menschennatur und Menschengeschick: das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen strebt. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama

der Neuern liegt darin: die Alten suchten bei der Fackel der Poesie die Labyrinthe des Schicksals zu durchspähen; wir Neuern suchen die Menschennatur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge, wie auf ein unerschütterliches Fundament, zurückzuführen. Jenen war dieses Zweck, was uns Mittel ist, und umgekehrt.

Bei den Alten ging das Leiden aus dem Handeln hervor; ihre Tragödie war eigentlich ein Triumph des Instinkts. Der kecke erste Blitz des halb erwachten Bewußtseins beleuchtete den öden Olymp, und weil der Mensch die Götterhalle leer fand, suchte er in der eigenen Brust ein Zentrum für den Kreis seines Daseins. Aber, wie er nun, um sich selbst sich drehend, und dadurch den Pol der Welt negierend, in seiner spröden Isoliertheit dem großen Ganzen im Wege stand, packte ihn mit zentnerschwerer Gewalt das unsichtbare Schwungrad, welches das All umtreibt, und schleuderte ihn höhnend in einen Abgrund hinein. Nun fühlte er sich sündig, und wußte nicht, worin; er fand sich gerechtfertigt in seinen irdischen Verhältnissen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheuren Schuld doch nicht los von der Brust; da ahnte er schaudernd, daß die Sünde weiter gehen kann, als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereignissen, so wie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses L e t z t e s liegt, das, von welcher Beschaffenheit und Wirkung es auch sei, heilig geachtet werden will. Man erinnere sich des Oedipus, und der Art, wie in diesem immer Rätsel durch Rätsel gelöst wird.

Bei den Neuern dagegen gebiert das Leiden meistens erst das Handeln. Der Held gerät in den Strudel hin-

ein, er weiß selbst nicht wie; aber, dem Untergang nah, zeigt er sich als tapferer, furchtloser Schwimmer. Dies kommt von dem Versuch, die Idee der Freiheit mit der Idee der Notwendigkeit, nicht sowohl auszugleichen, als zu vergleichen. Die moderne Tragödie hat daher, neben die antike gestellt, einen kränklichen Anstrich, den der Umstand, daß das Individuum ihr Ausganspunkt ist, noch erhöht. Ich wünschte mir Zeit, alle Konsequenzen dieser Gegensätze zu ziehen.

Soll ich nun den Grundbegriff der neuern Tragödie in der Kürze aussprechen, so finde ich ihn in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur, im Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdedrang.

Aus dem Gemälde von München

Man hat den Verfall des deutschen Theaters mit einer Aengstlichkeit beklagt, als ob von unserem letzten Gut (und nur der Bettler hat ein letztes Gut) die Rede wäre; man hat den Gründen dieses Verfalls mit dem gewissenhaftesten Eifer nachgespürt und sie in den verschiedenartigsten Dingen zu finden geglaubt. „Wir sind nicht frei, wie könnten wir ein Schauspiel haben," sagt der eine und zeigt einige Neigung, im Interesse der dramatischen Kunst eine Revolution zu beginnen. „Wir sind ja nicht einmal eine Nation" — unterbricht ihn ein anderer — „wir existieren überall nicht; wir bieten dem Dichter kein Ziel dar, wohin soll er seine Pfeile richten?" „Tut alles nichts" — behauptet der dritte — „aber wir haben keine Hauptstadt und darin liegt's!" Alle drei

führen etwas Richtiges an, nur beweisen sie nicht das Rechte. Soll das Theater für ein Volk Bedeutung haben, so muß es dies Volk selbst, die Darstellung seiner innersten Lebenselemente und seines durch diese für alle Zeiten bedingten und voraus bestimmten Geschicks sich zur Aufgabe machen. Dazu gehört, daß dies Volk sich als Volk kenne und fühle, daß es in einer seine gesamten Zustände und Richtungen umfassenden und konzentrierenden Hauptstadt Gestalt und Physiognomie annehme, und daß es zu allem, was die Welt bewegt, in einem würdigen und durchaus freien Verhältnis stehe. Stellt ein Theater sich diese Aufgabe nicht, oder kann und darf es sich dieselbe nicht stellen, so verliert es seine Bedeutung für die Nation und sinkt zum Zeitvertreib Einzelner herab; für den Zeitvertreib gibt es aber nur polizeiliche, keine ästhetischen Vorschriften. Die Anwendung des bisher Gesagten auf Deutschland ergibt sich von selbst; es kommt jedoch noch etwas anderes in Betracht. Der Deutsche wurzelt in seinem Gemüt; was er spricht und tut, kommt aus dieser Quelle; das Gemütsleben eignet sich nicht für die dramatisch-theatralische Darstellung. Das deutsche Drama hätte also selbst in dem Fall, daß alle übrigen Bedingungen günstig wären, einen Stoff, der es *vernichtet*, sowie es ihn *berührt*; wie könnte es gedeihen? Daher kommt es wohl hauptsächlich, daß das Theater den Deutschen zu keiner Zeit echtes Bedürfnis wurde, ihnen mußte jämmerlich zu Mute werden, sobald sie sich einmal im Bild erblickten, zumal da ihre Vergangenheit zu ihrer Gegenwart paßt, wie das scharfgeschliffene Richtbeil zu dem schuldgebeugten Nacken des Sünders.

Aus den Tagebüchern

Ob die Idee den Dichter überwältigt, oder der Dichter die Idee, davon hängt alles ab.

*

Jeder große Mensch fällt durch sein eigenes Schwert. Nur weiß es niemand.

*

Dem Lenz'schen Schauspiel: Die Soldaten fehlt zur Vollendung nichts weiter, als die höhere Bedeutung der verführten Marie. Eine große erschütternde Idee liegt dem Stück zu Grunde, aber sie wird durch dies gemeine sinnliche Mädchen zu schlecht repräsentiert. Dies Geschöpf taugt nur zur Hure, was zwar nicht den Offizier rechtfertigt, der sie dazu macht, aber doch das Schicksal, welches es geschehen läßt. Der Dichter hat es gefühlt, daß seine Heldin uns kalt lassen könne, darum läßt er zwei miteinander kontrastierende Liebhaber für sie erglühen, er läßt sie sogar das Interesse einer edlen, vornehmen Dame erregen, und von dieser ins Haus nehmen. Doch, es hilft ihm nichts; Marie erweckt zwar unser Mitleiden, denn dies ist ein Tribut, den unser Herz auch dem bloßen Leiden, dem Leiden an und für sich bewilligt, aber ihr Unglück bringt keine tragische Rührung in uns hervor, denn wir empfinden zu lebhaft, daß es schon einmal ihr Glück gewesen ist, daß es unter andern Umständen ihr Glück wieder werden kann, daß, worauf alles ankommt, ihr Geschick in keinem Mißverhältnis zu ihrer Natur steht. Ungleich poetischer ist das leidende Weib, welches ganz unstreitig von Lenz herrührt. Die Gesandtin und ihr

ehebrecherischer Liebhaber trinken den Wein der Sünde, aber sie schmecken nur das Gift, welches er enthält, sie sind ineinander verwachsen, aber sie bieten ihre letzte ohnmächtige Kraft auf, auseinander zu fliehen, sie schauen sich mit unauslöschbarer Sehnsucht in die Augen, aber wie zwei Medusen, erstarren und versteinern sie zugleich, indem sie es tun; hier sind die Individuen gerechtfertigt, ja, sie stehen, ungleich dem ersten Menschen, nach dem Fall reiner und göttlicher da, wie vor demselben; freilich büßt die menschliche Natur alles ein, was die beiden Menschen nicht verlieren. Tief ist es, wie durch den Luis die Katastrophe herbeigeführt wird. Er hat immer nur begehrt, selbst als er zu lieben glaubte; sein Verdacht wird rege, sein Argwohn bestätigt sich, nun will er schwelgen, wo sein Nebenbuhler blutet; da ereilt der Todesstreich die beiden Unglücklichen, bloß, weil sie ihrem verzerrten Bilde im Spiegel dieser gemeinen Seele nicht gleichen! Der Hofmeister zeigt weniger den Dichter, als den trefflichen Zeichner. Es gibt Poeten, deren Personen nichts als Schauspieler sind, die für ihren Geist agieren. Lenz ist diesen Poeten geradezu entgegengesetzt und dies ist der beste Beweis seines Dichterberufs; er gibt seine poetischen Charaktere frei, wie Gott die Menschen. Nur sind sie oft zu frei, zu wenig in Einklang mit der Idee der kleinen Welt, in welcher sie sich bewegen. Dies ist im Hofmeister der Fall. Poetische Charaktere werden zusammengeführt, damit sie sich durch einander entwickeln und ineinander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen. Hierin liegt das Geheimnis der künstlerischen Komposition, bloße Charakteristik kann nie die

Hauptsache sein, wenn es nicht etwa ein Charakterbild gilt. Die Menschen im Hofmeister stehen aber keineswegs in einem wahlverwandtschaftlichen Verhältnis, sie finden sich zusammen, wie König und Dame und Bube im Kartenspiel zusammen kommen, und ihr Schicksal ist dann am Ende auch ein Kartenschicksal, eine rohe, willkürliche Kombination des Zufalls. Freilich mag auch im Zufall Providenz sein, doch ist es eine Providenz, die wir nicht zu fassen vermögen, die wir daher nur dann ertragen können, wenn es sich um einen Spaß oder um einen solchen Ernst, der in Lust und Lachen schwimmt, handelt. Man hat den Zufall darum mit Recht ins Lustspiel verwiesen, und selbst hier muß er in gewissem Sinn Verstand annehmen. Ohrfeigen mögen aus Mißverständnis gegeben werden, fallen aber Köpfe, so wollen wir wissen wofür. Nur, weil sie kein System hat, ist die Geschichte für uns keine rechte Tragödie; der Zufall mit dem Schwert in der Hand, das Schicksal, welches Blindekuh spielt, macht uns wahnsinnig. Dies schließt den Zufall jedoch nicht völlig aus, er darf allerdings zuweilen eingreifen, nur aber werde er dann als Stoff behandelt, dem der ordnende Geist des Ganzen Form und Physiognomie erteilt. Ein anderer Fehler im Stück ist der, daß Lenz den Hofmeister Läufer durchgehends als symbolisch geltend zu machen sucht, ohne daß er es wirklich ist. Es mag in der Hofmeister-Zeit manchen Lump der Art gegeben haben, aber der Grund hievon liegt in der Natur der Lumpe, nicht in der Natur ihrer Situation. Läufer macht die Auguste zur Hure, und nach der ungeschminkten Lüsternheit der Dirne, die sie in der Bettszene entwickelt, zu urteilen, ist es nicht glaublich,

daß ihn dies viel Mühe gekostet hat, es ist vielmehr wahrscheinlich, daß sie sich selbst verführte; ein anderer hätte sie vielleicht zur Betschwester gemacht: würde denn dieses Stück ein Hofmeister-Panegyrikus gewesen sein? Höchstens ein Kompliment in fünf Akten für den einzelnen Hofmeister ein Beweis, daß die Sache in einem speziellen Fall auch einmal so ausfallen könne, also im höheren Sinne ein Nichts. Erstes und letztes Ziel der Kunst ist, den Lebensprozeß selbst anschaulich zu machen, zu zeigen, wie das Innerste des Menschen sich innerhalb der ihn umgebenden Atmosphäre, sei diese nun ihm angemessen oder nicht, entwickelt, wie das Gute das Böse und dieses wieder das Bessere in ihm erzeugt, und wie dies ewige Wachstum wohl für unser Erkennen, doch keineswegs reell eine Grenze hat; dies ist Symbolik. Es ist ein Irrtum, wenn behauptet wird, nur das Gewordene sei für den Dichter, im Gegenteil das Werdende, das sich selbst erst im Kampf mit den Schöpfungselementen Gebärende, ist für ihn. Das Fertige kann nur noch ein Spielball der Wellen sein, es kann nur noch von ihnen zertrümmert und verschlungen werden; was hätte die Kunst mit dem Gemeinsten, d. h. Allgemeinsten zu tun? Aber, das Werdende soll an der Hand des Dichters von Gestalt zu Gestalt übergehen, es soll niemals als formloser, weicher Ton vor unserm Auge ins Chaotische und Wirre verschwimmen, es soll in gewissem Sinn immer zugleich ein Fertiges sein, wie uns denn ja auch im Weltall nirgends die nackte rohe Materie entgegentritt. Der Mensch ist nur seiner Zukunft wegen; ein unauflösbares Geheimnis, aber ein solches, das man nicht ableugnen kann.

Der Mensch darf uns daher nicht abgeschlossen vorgeführt werden, denn nicht, wie er auf die Welt wirkt, sondern wie die Welt auf ihn wirkt, erregt unser Interesse und ist uns wichtig; die großen Kräfte und Mächte außer ihm, verkörpern sich, indem sie Einfluß auf ihn üben, und verlieren ihre Furchtbarkeit, das Welträtsel ist gelöst, so wie es ausgesprochen ist, und wenn auch zuletzt eine Frage bleibt, so ertragen wir diese doch viel eher, als eine Leere.

*

Das Gedicht vom Maler Müller: Amor und Bachus ist außerordentlich schön, seine Idyllen haben in der deutschen Literatur ihresgleichen nicht, und in der letzten Faustszene zeigt sich kräftiger und einfach-edler Humor. Seine Genoveva dagegen ist ein Nichts, und Tieck hat recht, wenn er mißverstandene Nachahmung, ja Konzentration Shakespeares darin findet. Sie enthält nur einen einzigen schönen Zug; als Siegfried in die Höhle seines verstoßenen Weibes tritt und das rohe Kruzifix sowie die übrigen frommen Zeichen verborgener Andacht erblickt, wirft er sich weinend auf die Knie, der kleine Schmerzenreich tritt herzu und sagt: der Mann ist so traurig, wie meine Mutter, sollte es wohl mein Vater sein? Dieser rührend naive Schluß des Kindes spiegelt dessen ganze Vergangenheit; wir sehen eine Blume, die nur den Tau der Tränen getrunken hat. Das Ganze ist mit Ach und Oh gemalt, und wässerig-sentimental; nach Naturlauten wird gehascht und Seufzer, die nichts sagen, weil sie alles sagen, stellen sich ein. Der es am wenigsten verdient, der Pfalzgraf, geht als der allein Glückliche aus der Katastrophe hervor; er hat zwar das

Gelübde getan, Gott in der Einsamkeit sein Leben zu weihen, aber er nimmt sich Zeit, vorher seinen Prinzen zu erziehen, und Genoveva begleitet ihn; Golo wird von drei Vettern auf die Seite geführt und im stillen abgeschlachtet. Ich habe die Tiecksche Genoveva bis jetzt nicht gelesen und verspreche mir nicht viel davon; allein, ich habe viel über diesen Stoff nachgedacht und finde seinen dramatischen Gehalt nur im Charakter des Golo. Ich sage, seinen dramatischen Gehalt; in der Erzählung verhält es sich allerdings anders. Der dramatische Dichter kann den Golo des alten Volksbuchs nicht brauchen, nur, wenn es ihm gelingt, diesen flammenden hastigen Charakter aus menschlichen Beweggründen teuflisch handeln zu lassen, erzeugt er eine Tragödie. Golo liebt ein schönes Weib, das seiner Hut übergeben ward, und er ist kein Werther: darin liegt sein Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung. Die Liebe selbst, für die er nicht kann, ist schon Sünde, und je edler sein Gemüt ist, je schmerzlicher wird er diese ihm angeflogene Sünde empfinden; Haß des Gegenstandes, der ihn, wenn auch unbewußt, mit sich selbst entzweite, mischt sich von Anfang an in sein süßestes Gefühl und ist nicht einmal durchaus ungerecht. Die Harmonie seines Innern ist einmal gestört, er kann sich selbst nicht mehr achten; soll jenes umsonst geschehen sein? Er ward auf den Weg gestoßen, umzukehren steht nicht in seiner Gewalt, das reizende Ziel steht ihm stets vor Augen: ist es ein Wunder, daß er es zu erreichen strebt? Vielleicht täuscht er sich selbst eine Zeitlang und faßt Entschlüsse, die er nicht auszuführen vermag; plötzlich übermannt ihn die Stunde, er gesteht seine Leidenschaft und — bloß ge-

wollt, oder vollbracht, das Verbrechen ist gleich groß, die Schande ist im ersten Fall sogar größer. Er bittet Genoveva um Liebe, das heißt, er verlangt von ihr, daß sie in den Ehebruch willigen soll; auch dies ist bedeutend für sie, wie für ihn. Kann und darf sie ihrem Gemahl, selbst wenn sie es verspricht, verbergen, welchen Verrat sein Freund an ihm üben wollte; kann Golo sich sicher fühlen, wenn sie rein bleibt? Eine Herstellung des Verhältnisses ist nicht möglich; ein Weib, das ein solches Geheimnis bewahren soll, steht über einer Mine, sie ist eine Blume mit einer brennenden Kohle im Schoß, das Geheimnis vernichtet sie und sie mag es verschweigen, oder nicht, immer verstößt sie, hier oder dort, gegen ihre Pflicht, ja offenbart wirkt es vielleicht nicht so fürchterlich, als unterdrückt und durch einen Zufall unfreiwillig ans Licht gezerrt; Golo, nachdem er begann, muß vollenden, selbst dann, wenn er die Glut seines Herzens erstickt, er muß vollenden, um nur das zu retten, was er längst besaß. Dazu kommt, daß eben der edelste Verführer am wenigsten an die Heiligkeit des kalten Weibes glauben kann; warum soll sie höher stehen, wie er, und, wenn sie durch irgend einen fallen muß, warum nicht durch ihn? So geht Golo Schritt vor Schritt, wollend und nicht wollend, weiter, der Preis wächst mit der Mühe, nur ein großer Entschluß kann die tausend Stricke zerreißen, welche Zufall und Schicksal aus einem einzigen wahnsinnigen Augenblick gesponnen haben. Aber das erdrückende Bewußtsein der Unwürdigkeit macht den großen Entschluß für das knirschend in sich zusammenbrechende Gemüt zu schwer; nur, wer den Himmel verdient, leistet leicht und freudig auf die Erde Verzicht;

nur der wirft das Leben gern weg, der etwas daran wegzuwerfen hat. Schon das steht einem solchen Entschluß im Wege, daß er nicht früher, daß er nicht damals gefaßt ward, als er noch alles gut machen, oder, richtiger, als er noch alles abwenden konnte; auch die Tugend ist an einen bedingenden Moment geknüpft. Ein Unverzeihliches, das Golo gegen die Gräfin begeht, erzeugt das andere; kann er vor dem letzten Schritt zurückbeben, nachdem nur noch dieser übrig blieb? Der letzte ist nicht so arg, als der erste, denn er ist notwendig, da dieser freiwillig war, er muß vergeben werden, wenn dieser vergeben wird; gegen Genoveva kann Golo überall nicht so freveln, als er schon gegen seinen Freund gefrevelt hat, und der Mensch ist verrückt genug, in der großen Sünde eine Art von Freibrief für die kleineren zu sehen. Genovevas Schicksal muß erfüllt werden, damit Golos Hölle ganz werde; kann er nicht ganz selig sein, so will er doch ganz verdammt sein. Er läßt sie ermorden und ist nun als Verbrecher, was er ehemals als Mensch und Mann war, denn dahin drängt ein ewiges Gesetz der Natur, nur fallende Engel wurden Teufel, nicht der fallende Mensch. Dies sind die Hauptmomente: eine ungeheure Bluttat, die aus einem holden Lächeln, einem falsch ausgelegten gütigen Blick entspringt; himmlische Schönheit, die durch sich selbst, durch ihren eigenen Glanz, ihren göttlichen Adel, in Marter und Tod stürzt. Golo wird sich seiner heimlichen, das Licht scheuenden Liebe zum erstenmal mit Schrecken bewußt, als Genoveva von ihrem Gemahl Abschied nimmt und in dieser bangen Stunde, wo Angst und Furcht des Kommenden sie überwältigen, ihr ganzes, stillglühendes Herz mit seinem un-

endlichen Reichtum gegen den Scheidenden aufschließt; des Himmels reinster Blick entzündet die Hölle. Erschütternd und tragisch in höchster Bedeutung ist dieser verhängnisvolle Augenblick, erschütternd und tragisch in jedem Sinn und auf jedem Punkt ist das Schicksal Golos, der nicht weniger, wie Genoveva selbst, durch die Blüte seines Daseins, durch sein edelstes Gefühl, das durch böse Fügung mißgeboren in die Welt tritt, unabwendbarem Verderben als Opfer fällt. Genoveva kann und darf nicht im Vordergrund stehen; ihr Leiden ist ein rein äußerliches, und zugleich ein solches, das die tiefsten Elemente ihres Wesens, die religiösen, befruchtet und entfaltet, und sie als Mutter, da sie, trotz ihrer Verlassenheit, ihre mütterliche Pflicht zu erfüllen weiß, hoch über alle andern Mütter hinauf stellt, sie ist ein durchaus christlicher Charakter, den der Scheiterhaufen nicht verzehrt, sondern verklärt; sie muß (und dies ist in Bezug auf sie Hauptvorwurf der Darstellung) zu Gott in dasselbe Verhältnis kommen, worin sie einst zu Siegfried stand, es muß veranschaulicht werden, daß ihre irdische Liebe von jeher nur eine sich selbst noch nicht erkennende höhere war. Sie sei im Gedicht der mildernde linde Mond, hinter Sturm und Gewitterwolken. Der Schuldigste ist der Pfalzgraf; warum hat er eine solche Natur, die ihn bis auf den Grund in ihr klares Innere hinabschauen ließ, nicht erkannt? Es ist ungleich sündiger, das Göttliche in unserer Nähe nicht zu ahnen, es ohne weitere Untersuchung für sein schwarzes Gegenteil zu halten, als es in weltmörderischer Raserei zu zerstören, weil wir es nicht besitzen können. Er allein darf durch die Katastrophe gestraft werden, und er wird gestraft,

denn er findet die beweinte Verstoßene nur wieder, um die zermalmende Ueberzeugung zu gewinnen, daß das Band zwischen ihm und ihr für Zeit und Ewigkeit zerrissen ist. Für Genoveva ist dies Wiedersehen die letzte Verklärung: auch ihr Bild ist jetzt rein.

*

Gestern Abend im Bett las ich seit undenklicher Zeit zum erstenmal wieder Lessings Emilia Galotti. Es verlohnt sich der Mühe, zu untersuchen, ist aber schwer zu sagen, warum dieses Gedicht trotz seines reichen Gehalts dennoch kein Gedicht ist. Man könnte sich vielleicht so ausdrücken: es erreicht das Ziel der Poesie; der Dichter schulmeistert das Musenroß und treibt es im ganzen freilich, wohin er will, aber im einzelnen immer entweder zu weit, oder nicht weit genug. Gerade dies ist der Punkt, worin der echte Dichter sich von seinem nächsten Nachbar, der Lessing gewiß war, unterscheidet, bei jenem ist die Begeisterung helles Feuer, das vom Himmel fällt, und das er gewähren läßt; bei diesem ist es ein Flämmchen, welches er selbst anmacht und welches nun, je nachdem die Stoffe sind, womit er es ernährt, bald nur kümmerlich schleicht, bald aber gar zu breit und ungestüm aufleckt. Bei einer solchen Flamme kann man löten und schmieden, aber die Sonne mit ihrer linden, unsichtbaren Glut muß wirken, wenn Bäume und Blumen entstehen sollen. Das Bewußtsein hat am wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Anteil; er gebiert es nur, wie eine Mutter ein Kind, das von geheimnisvollen Händen in ihrem Schoße ausgebildet wird, und das, ob es gleich Fleisch von ihrem Fleisch ist, ihr dennoch in un-

abhängiger Selbständigkeit entgegentritt, sobald es zu leben anfängt; der Handwerker weiß allerdings mit Bestimmtheit, warum er jetzt zum Hammer und jetzt zum Hobel greift, aber er macht auch nur Tische und Stühle. Das Bewußtsein ist nicht produktiv, es schafft nicht, es beleuchtet nur, wie der Mond; die Philosophie beweist nichts gegen diese Behauptung, denn sie entwickelt nichts, als sich selbst, sie zeugt nur ihre eigenen Prozesse. Wer mich hier mißversteht, dem mag überhaupt die Fähigkeit gebrechen, über diesen Gegenstand etwas zu verstehen. Ich bemerke nur noch, daß man von hier ausgehen muß, wenn man sich klar machen will, inwieweit der Dichter einen Plan haben darf und kann. Die Charaktere in Emilia Galotti mögen Charaktere sein; es würde zu weit führen, wollte ich untersuchen, ob nicht der Mensch, wenn er sich Menschen denkt, schon deshalb weil er Mensch ist, sich immer solche denken muß, die mit einer gewissen Existenzmöglichkeit auftreten, und ob es genug sei, daß wir poetische Gestalten bloß nicht entschieden verneinen können, ob wir sie nicht vielmehr, wenn wir sie gelten lassen sollen, unbedingt und unwillkürlich bejahen müßten. Jedenfalls sind diese Charaktere zu absichtlich auf ihr endliches Geschick, auf die Katastrophe, berechnet, und dies ist fehlerhaft, denn dadurch erhält das ganze Stück die Gestalt einer Maschine, worin lebendige Menschen die für einander bestimmten und notgedrungen auf den Glockenschlag ineinander greifenden Räder vorstellen. Zwar sollen die Charaktere den Blitzstrahl des Schicksals an sich ziehen, er könnte sie sonst nicht treffen, ohne das Band, das die Weltordnung zusammenhält, zu zerreißen; aber, dies muß spielend und

ohne daß man es ahnt, geschehen, Mensch und Schicksal müssen sich an einem Ort begegnen, wo man es nicht erwarten konnte und wo man desungeachtet, wenn man näher hinsieht, nicht die verhüllte Larve des Zufalls, sondern das ernste Antlitz der Notwendigkeit erblickt: ist das Gegenteil der Fall, so ist nur noch die Exekution oder die Prämienverteilung möglich, und damit hat die Kunst nichts zu tun. Ein Vater, der sich leichter zum Aeußersten, als zu etwas anderem entschließt; eine Tochter, die um ihren Tod bettelt, wie Tausende ums Leben betteln würden; eine Mutter, die an sich nichts bedeutet, deren breites Dasein aber Gelegenheit gibt, daß andere sich entfalten; ein hitziger Graf, der weiß, daß die Affen hämisch sind und der dennoch sie aufs ärgste reizt; ein junger Fürst, der seinen Lüsten jedes Gefühl seiner Würden, jede Rücksicht auf Gesetz und Gewissen aufopfert und der sich, um sich vor sich selbst zu schützen, anfangs hinter einer schlangenglatten Dialektik, zuletzt hinter eine Reue, die ärger ist, als selbst die Sünde war, verkriecht; ein Hofmann, der sein Vertrauter ist, und der Teufel dazu; eine rachsüchtige, verlassene Maitresse, die ihren Abgott abschlachten will, weil sie nicht mehr bei ihm schlafen darf; obendrein ein Paar Mörder und, um die letzte kleine Schwierigkeit beiseite zu schaffen, noch sogar ein tragischer Kutscher, der sich gezwungen mit diesen verständigen muß: das Schicksal hatte es doch gar zu leicht! Wir wollen aber nicht sehen, was nicht ausbleiben kann! Emilia ist mir ein Ding, wie ein Widerspruch! Von einer Frömmigkeit, daß sie sogar am Hochzeitstage die Messe nicht versäumt; geliebt, und — der Dichter hat sie nicht so geschildert, aber was berech-

tigt uns, anzunehmen, daß er sie nicht hat so schildern wollen? — von Liebe zu ihrem Verlobten erfüllt; zu wissen, daß der Graf tot ist, daß er um ihretwillen tot ist, oder richtiger, dies nicht zu wissen, es bloß zu ahnen, ein noch schrecklicherer Gemütszustand: dennoch, sie sagt es mit klaren Worten, fühlt sie dem meuchelmörderischen Wollüstling gegenüber nichts so lebhaft, als daß sie warmes Blut hat, daß sie verführt werden kann, und fühlt dies sogleich, in den ersten entsetzensvollen Augenblicken. Ist dies natürlich? Und wenn, ist sie dann nicht eine gemeine Seele? Und wird eine gemeine Seele sterben, um das zu retten, was sie nie besaß? Uebrigens übersehe ich nicht, daß Emilia der herrlichste Charakter geworden wäre, wenn ihn ein wahrhafter Dichter geboren hätte; es ist außerordentlich schön, daß das Mädchen aus heiliger Scheu vor den dämonischen Mächten in ihrem Innern in ihrer letzten freien Stunde weiblich furchtsam und doch heldenkühn den Tod erwählt; gewiß hat auch Lessing die Situation seiner Heldin so empfunden, nur, daß ihm die Mittel zur poetischen Darstellung versagten. Es ist möglich, daß ihm die Idee eines weiblichen Romeos vorschwebte; mit den Modifikationen, welche die Umstände mit sich brachten, wie sich von selbst versteht.

*

Gestern las ich das Leben Lessings von Schink und abends seine Dramaturgie. Ich komme noch einmal auf die Emilia Galotti zurück. Es ist allerdings in der ersten Szene, wo Emilia auftritt, genugsam angedeutet, daß sie für den Prinzen empfindet. Sie zittert, sie ist in der größten Aufregung, sie hat nicht gewagt, ihn

zum zweiten Mal anzusehen; alles Zeichen einer unbewußt aufkeimenden Liebe. Aber, hierdurch entstehen eben neue Bedenklichkeiten. Es fragt sich, welcher Art diese Liebe ist. Ist sie nichts anderes, als das Erwachen der bisher in den Schlaf gelullten glühenden Sinnlichkeit, vorbereitet vielleicht durch den Gedanken an die baldige Hochzeit, zurückgehalten wieder durch das naßkalte Bild des nur für die Seele der Braut schwärmenden Bräutigams? Dann sind zwei Fälle möglich. Entweder ist der ungestüm drängende Prinz nur der Funken, der ihr Herz in Flammen setzt, und dieses wendet sich nun mit voller Glut dem Bräutigam zu, den das Mädchen mit ganz anderen Augen betrachten lernt, indem sie den Schlüssel ihres Daseins ahnt; oder sie wird klar darüber, daß ihr Verhältnis zu dem Grafen nur ein gemachtes ist, daß er mehr der zufällige, als der wahre Gegenstand ihrer Neigung war, und ist dieses, so kann sie, die uns der Dichter als des größten Entschlusses fähig vorführt, über das, was sich für sie zu tun geziemt, nicht zweifelhaft und unentschieden sein, sie kann nicht zögern und nicht zagen, ein Band zu zerreißen, das nie hätte geknüpft werden sollen. Im Herzen den einen tragen und dem andern zum Altar folgen, das verträgt sich nicht mit ihrer Frömmigkeit, ihrer Gemütsreinheit. Ist aber jene Liebe etwas Höheres, ist sie, was sie sein soll, so verklärt sie auch unmittelbar den Gegenstand, der sie erweckt hat; sieht die ganze Welt im Prinzen nur den Wollüstling und den Verführer, Emilia muß etwas Besseres in ihm sehen, denn nie kann vom Gemeinen eine edle Wirkung ausgehen. Und hiemit fällt die Katastrophe weg, so weit nämlich der Wille der Tochter An-

teil daran hat; der Vater mag sie immerhin noch morden, um demjenigen ihren Körper zu entreißen, der ihre Seele auf ewig besitzt. Emilia kann nicht mehr fürchten, verführt zu werden, und wenn sie sich auch, hin und her geworfen zwischen innerer und äußerer Pflicht, im Widerstreit mit einer einmal eingegangenen Verbindlichkeit und dem Zuge ihres ganzen Wesens, nicht gleich zu helfen weiß, so kämpft sie doch einen ganz anderen, einen viel ernsteren und heiligeren Kampf, einen solchen, der, falls er nur durch den Tod zu enden wäre, den Tod wahrhaft tragisch machen würde. Sich zu töten, weil man fühlt, daß man, wenn man sich nicht tötet, nicht stark genug sein wird, die Unschuld zu bewahren, ist wohl kaum der Mühe wert.

*

„Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur, daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteil ein Verbrechen mache." Lessing. Ich denke doch, das Verhältnis zwischen Geschichte und Tragödie kann etwas inniger sein.

*

Kleists Arbeiten starren von Leben.

*

Schillers Talent war so groß, daß er durch die Unnatur selbst zu wirken wußte.

*

Gutzkows Nero. Die Aufgabe mußte sein, den Nero zu vermenschlichen, ihn auf etwas Ewiges in der Menschennatur zurückzuführen. Aber, nur das Gefühl vermenschlicht und vermittelt, nicht Räsonnement und Spekulation, denn der letzteren bedient sich jeder Bösewicht. Ferner, wenn auch jedes Einzelne motiviert ist, so ist dadurch noch keineswegs eine Erscheinung in ihrer Totalität motiviert. Auch ist Nero ein Charakter, der, so wie er über sich selbst denkt, nicht mehr existiert.

*

Im Shylok beginnt das Tragische, wo seine Gemeinheit beginnt. Es ist in diesem Charakter der durch gerechten Stachel zum Aufschwung angefeuerte Haß, den der Jude gegen den Christen hegen muß, dargestellt; aber das Judentum ist es auch wieder, was den Aufschwung unmöglich macht. Statt das Fleisch auf die Gefahr des Blutvergießens hin auszuschneiden, ist Shylok bereit, sein Geld zu nehmen.

*

Die Form ist der höchste Inhalt.

*

Schlechte Dichter, die aber gute Köpfe sind, liefern statt der Charaktere ihr Schema und statt der Leidenschaften ihr System.

*

Den Wahnsinn aufs Theater bringen! Man könnte eben so gut das, was an Aas und Würmern sich in einem Sarg durcheinander ringelt, zum Gegenstand eines Gemäldes machen. Es gibt Grenzen der Darstellung, es gibt einen Punkt, wo die höchste Wahrheit die höchste Sünde ist, denn, es gibt Momente, wo die Natur

unbelauscht bleiben will, und wo der Mensch sich durch einen einzigen Blick, der sich in ihr Mysterium hineinstiehlt, aufs Gröblichste an ihr versündigt, und zwar deshalb, weil dieser Blick dasjenige voreilig schon zu etwas macht, was erst etwas werden soll.

*

Gutzkow behauptete neulich: zwischen Dramatisch und Theatralisch sei kein Unterschied, vom Schauen sei das Schauspiel ausgegangen und was nicht geschaut werden könne, gehöre nicht hinein. Eng und konfus! Als ob kein Unterschied wäre zwischen Brust und Schnürbrust.

*

Von größter Wirkung sind im Dramatischen die zurückspringenden Motive, diejenige, welche nur etwas Altes zu bestätigen scheinen, und doch etwas ganz Neues bringen. Z. B. wenn Hamlet sagt: Schlafen — Träumen — und dann plötzlich: Ja, was in dem Schlaf für Träume uns kommen pp.

*

Die Motive vor einer Tat verwandeln sich meistens während der Tat und scheinen wenigstens nach der Tat ganz anders: dies ist ein wichtiger Umstand, den die meisten Dramatiker übersehen.

*

Eine Tat ist, wie ein Schuß; er ist nur einer, wenn er trifft. Aus der Ueberlegung geht nie eine Tat hervor.

*

Die lyrische Poesie hat etwas Kindliches, die dramatische etwas Männliches, die epische etwas Greisenhaftes.

*

Es gibt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen, und unterwegs das Unglück antreffen.

*

Ein dramatisches Werk, vorgelesen, wirkt wie ein lyrisches.

*

Die meisten historischen Tragödien-Dichter geben statt der historischen Charaktere Parodien auf diese Charaktere.

*

Das Gute selbst kann Feind des Guten sein, die Rose kann die Lilie verdrängen wollen, Beide sind existenzberechtigt, aber nur Eins hat Existenz. So entsteht ein Kampf um den Moment, das Ewige muß sich seiner selbst entäußern, um das Zeitliche zu gewinnen, Resignation gilt nicht, denn es heißt auf Wirkung Verzicht leisten und Wirkung ist das Besitztum der Welt, Wirkung ist der Tribut des Einzelnen ans Allgemeine. Auf diesem Wege kann die höchste Tragödie entstehen.

*

Der dramatische Jambus ist den deutschen Dichtern meistens nur Gelegenheit zum Sündenfall des Gedankens, der mit sich selbst zu kokettieren anfängt.

1840.

Vorwort zur „Judith".

Die Anordnung der Szenen, die ich, der Raum-Ersparnis wegen, in dem gedruckten Manuskript nicht angeben konnte, habe ich den verehrlichen Bühnen-Direktionen überlassen zu dürfen geglaubt. Das Kostüm und anderes der Art vorzuschreiben, habe ich eben so wenig notwendig finden können; daß hier nur die freie orientalische Bekleidung und Dekorierung am Platz ist, und daß Assyrier und Ebräer durch ihre Tracht auf eine leicht in die Augen fallende Weise unterschieden werden müssen, versteht sich von selbst; im übrigen halte ich dafür, daß zu große Treue und Aengstlichkeit in solchen Dingen die Illusion eher stört, als befördert, indem die Aufmerksamkeit dadurch auf fremdartige Gegenstände geleitet und von der Hauptsache abgezogen wird. Besonders bei dem vorliegenden Drama möge dies der Fall sein. Es ist keine von den Wachskerzen, welche die Poeten zuweilen anzünden, um irgend einen Vorgang oder einen historischen Charakter, der ihnen dunkel scheint, um nichts und wieder nichts zu beleuchten. Die Poesie hat, der Geschichte gegenüber, eine andere Aufgabe, als die der Gräberverzierung und der Transfiguration; sie soll ihre Kraft nicht an Kupferstiche und Vignetten vergeuden, sie soll das Zeitlich nicht ewig machen, das uns völlig Abgestorbene nicht durch das Medium der Form in ein gespenstisches Leben wieder zurückgalvanisieren wollen. Nicht wegen ihrer Seufzer und ihres Jammers soll uns der Dichter die neronischen

Menschenfackeln früherer Jahrhunderte, die ein grausamer Blitz des Schicksals in Brand steckte, vorführen; nur wegen des düsterroten Lichts, womit sie ein Labyrinth, in das sich auch unser Fuß hinein verirren könnte, erhellten. Das Faktum, daß ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug, ließ mich gleichgültig, ja es empörte mich in der Art, wie die Bibel es zum Teil erzählt. Aber ich wollte in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sich-Selbst-Herausfordern in einem Bilde zeichnen, und jene alte Fabel, die ich fast vergessen hatte und die mir in der Münchner Gallerie vor einem Gemälde des Giulio Romano einmal an einem trüben Novembermorgen wieder lebendig wurde, bot sich mir als Anlehnungspunkt dar. Auch reizte mich nebenbei in Holofernes die Darstellung einer jener ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Zivilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All fast noch Eins fühlten, und, aus einem dumpfen Polytheismus in die frevelhafteste Ausschweifung des Monotheimus stürzend, jeden ihrer Gedanken ihrem Selbst als Zuwachs vindizierten und alles, was sie ahnten, zu sein glaubten. Diese paar Bemerkungen über das, was ich beabsichtige, schienen mir als Fingerzeige für die Aufführung nicht überflüssig, deshalb hielt ich sie nicht zurück.

*

Aus einer Rezension

Er ist tragisch genug, der Kampf eines Volks um seine Freiheit, tragisch in Allem, was ihm vorhergeht, tragisch in sich selbst, noch tragischer im Ausgang, der nur beweist, daß das vielköpfigte Tier einen zu grausamen Reiter abwerfen und zertreten, nicht aber, daß es ihn entbehren kann. Ein Volk kann den Kampf um die Freiheit nicht eher beginnen, als bis es in einer hervorragenden Individualität ein Zentrum gefunden hat. Leider ist hierin bedingt, daß wir anfangen müssen, vor dem Freund zu zittern, sobald wir vor dem Feind zu zittern aufhören. Es ist der Geist, der die Masse belebt und bewegt, der sie mitten in der Begeisterung kommandiert, der sie zu genau kennen lernt, um sich nicht von seiner eignen Notwendigkeit zu überzeugen. Wir sehen, daß der Kampf nicht dem Reiter, sondern nur den Sporen gilt, wir wissen, daß der Zügel, wenn er auch heute noch so lose hängt, doch morgen schon wieder straff angezogen werden kann, wir zweifeln nicht, daß dies über kurz oder lang durch die erste oder die zweite Hand geschehen wird, und der Dichter, der ein solches Bild im Spiegel seiner Poesie auffängt, gibt uns Nichts, als die trostlose Gewißheit, daß wir nicht einmal das Recht haben, darüber zu fluchen! Der Geschichte ist es gleichgültig, wie etwas geschieht, wenn es geschieht: sie hat es nicht mit den Individualitäten, sondern nur mit den Kraftäußerungen derselben zu tun, und ihr bleibt in ihrer unendlichen Ausdehnung für jede Dissonanz wenigstens die Hoffnung der Auflösung. Die Kunst dagegen soll ein Ziel in jedem Schritt sehen, sie soll allem

Menschlichen und Göttlichen, wo es ins Gedränge kommt, Satisfaktion verschaffen, sie soll, wenn sie das historische Gebiet betritt, die dunkel gebliebenen Taten, Begebenheiten und Charaktere ihres verschlossenen innern Lichts entbinden. Ihre Aufgabe ist das Klare, das in sich selbst Ruhende, mit einem Worte das Schöne; das Schöne aber ist die Ausgleichung zwischen Inhalt und Form; es ist zwar nicht der Sieg des einen Widerstrebenden über das andre, es ist jedoch der Waffenstillstand.

Aus Tagebüchern und Briefen

Einige dramatisieren, wie die Kinder schreiben: der Buchstaben wegen!

*

Aus d. Brief an die Stich v. 7. März 40.

„Die dramat. und theatr. Kunst sind in meinen Augen zwei Notwendigkeiten, die obgleich sie aus einem und dems. Bedürfnis entspringen, doch nur in einem Annäherungsverhältnis zu einander stehen und nicht ganz zusammen fallen können. Gar Manches gehört durchaus in die dramatische Dichtung hinein, was bei ihrer theatralischen Verkörperung ebenso notwendig wegfallen muß, denn die Dichtung ist mehr Natur, die Darstellung mehr Bild, jene empfängt nur ihre letzten und höchsten, diese empfängt alle ihre Gesetze von der Schönheit. Hieraus folgt nun nicht, daß der Dichter sich eigensinnig zurückhalten und sich dadurch um die herrlichste Wirkung bringen soll. Es folgt daraus, daß er sein geschaffenes Werk zum Objekt einer ausgleichen-

den Prozedur machen und in gewissem Sinne eine doppelte Schöpfung versuchen soll. — — (über die Hochzeitsnacht.) Die Judith der Bibel ist eine Witwe; eine Witwe aber kann nicht mehr empfinden, was meine Judith in dem gegebenen Fall noch empfinden mußte, wenn ich die Dichtung zu ihrem Wende- und Höhepunkt führen wollte, eine Witwe darf sich zu einem Schritt, dessen Ziel sie kennt, nicht einmal entschließen, wohl aber ein Mädchen und eine Witwe, die noch Mädchen ist.

*

Aus meinem Begriff der Form folgt sehr viel, und das verschiedenste. In Bezug auf die Lyrik: das ganze Gefühlsleben ist ein Regen, das eben herausgehobene Gefühl ist ein von der Sonne beleuchteter Tropfen. Dramatik. Form ist da der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren.

*

Ueber Judith. (Brief an Mad. Stich vom 3. April 40.)

— — Judith und Holof. sind, obgleich, wenn ich meine Aufgabe löste, wahre Individualitäten, dennoch zugleich die Repräsentanten ihrer Völker. Judith ist der schwindelnde Gipfelpunkt des Judentums, jenes Volks, welches mit der Gottheit selbst in persönlicher Beziehung zu stehen glaubte; Hol. ist das sich überstürzende Heidentum, er faßt in seiner Kraftfülle die letzten Ideen der Geschichte, die Idee der aus dem Schoß der Menschheit zu gebärenden Gottheit, aber er legt seinen Gedanken eine demjurgische Macht bei, er glaubt zu sein, was er denkt. Judentum und Heidentum sind wie-

derum nur Repräsentanten der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit; und so hat der Kampf, indem die Elemente meiner Tragödie sich gegenseitig aneinander zerreiben, die höchste symbolische Bedeutung, obwohl er von der Leidenschaft entzündet und durch die Wallungen des Blutes und die Verirrungen der Sinne zu Ende gebracht wird. Die Erscheinung des Propheten ist gewissermaßen der Gradmesser des Ganzen; sie deutet auf die Stufe der damaligen Weltentwickelung, sie zeigt, daß das geschaffene Leben noch nicht so weit entfesselt war, um der unmittelbaren Eingriffe der höchsten göttlichen Macht enthoben zu sein und sie entbehren zu können. Eine Kritik, die nicht zum Kern meines Werkes durchdränge, könnte fragen, wie Judith durch eine Tat, die Gott durch seinen Propheten verkündigte und dadurch zur Notwendigkeit stempelte, in ihrem Gemüt vernichtet werden könne, sie könnte hierin einen Widerspruch erblicken. Aber hier wirkt der Fluch, der auf dem gesamten Geschlecht ruht; der Mensch, wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weiht, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld aller fällt, so fällt sie in ihrem Bewußtsein nur für ihre eigene Schuld. Hieran aber knüpft sich der Schluß des Stückes in seiner unbedingten Notwendigkeit. Die Wage muß, weil keine irdische Ausgleichung denkbar ist, in beiden Schalen gleich schweben, und der Dichter muß es unentschieden lassen, ob die unsichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hinein werfen wird oder nicht! — — —

*

Nicht was der Mensch ist, nur was er tut, ist sein unverlierbares Eigentum.

*

Brief an Madame Stich vom 23. April

— — Meine ganze Tragödie ist darauf basiert, daß in außerordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift und ungeheure Taten durch Menschen, die sie aus eigenem Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen läßt. Eine solche Weltlage war da, als der gewaltige Holof. das Volk der Verheißung, von dem die Erlösung des ganzen Menschengeschlechtes ausgehen sollte, zu erdrücken drohte. Das Aeußerste trat ein, da kam der Geist über Judith und legte ihr einen Gedanken in die Seele, den sie (darum die Szene mit Ephraim) erst fest zu halten wagt, als sie sieht, daß kein Mann ihn adoptiert, den nun aber auch nicht mehr das bloße Gottvertrauen, sondern nach der Beschaffenheit der menschlichen Natur, die niemals ganz rein oder (292) ganz unrein ist, zugleich mit die Eitelkeit ausbrütet. Sie kommt zum Holof., sie lernt den „ersten und letzten Mann der Erde" kennen, sie fühlt, ohne sich dessen klar bewußt zu werden, daß er der Einzige ist, den sie lieben könnte, sie schaudert, indem er sich in seiner ganzen Größe vor ihr aufrichtet, sie will seine Achtung ertrotzen und gibt ihr ganzes Geheimnis preis, sie erlangt nichts dadurch, als daß er, der vorher schon mit ihr spielte, sie nun wirklich erniedrigt, daß er sie höhnend in jedem ihrer Motive

mißdeutet, daß er sie endlich zu seiner Beute macht und ruhig einschläft. Jetzt führt sie die Tat aus, sie führt sie aus auf Gottes Geheiß, aber sie ist sich in dem ungeheuren Moment, der ihr ganzes Leben verwirrt, nur ihrer persönlichen Gründe bewußt; wie der Prophet durch den Samaja, so wird sie durch ihre Magd, durch die einfach-menschlichen Betrachtungen, die diese anstellt, von ihrer Höhe herabgestürzt; sie zittert, da sie daran erinnert wird, daß sie Mutter werden kann. Es kommt ihr aber auch schon in Bethulien der rechte Gedanke: wenn die Tat von Gott ausging, so wird er sie vor der Folge schützen und sie nicht gebären lassen; gebiert sie, so muß sie, damit ihr Sohn sich nicht zum Muttermord versucht fühle, sterben, und zwar muß sie durch ihr Volk den Tod finden, da sie sich für ihr Volk als Opfer dahingab. Das Schwanken und Zweifeln, worin sie nach ihrer Tat versinkt, konnte sie allein zur trag. Heldin machen, auch können und dürfen solche Zweifel gar nicht ausbleiben, da der Mensch selbst in den Armen eines Gottes nicht aufhört, Mensch zu sein, und da er, sobald der Gott ihn losläßt, augenblicklich in die rein menschlichen Verhältnisse zurücktritt und nun vor dem Unbegreiflichen, was von ihm ausgegangen ist, erbebt, ja erstarrt. — — —

*

An den Dithmarschen ist dies das Schlimmste, daß sie nicht in einer großartigen Persönlichkeit einen Mittelpunkt haben. Das ganze Volk teilte sich in die Victorie, kein Einzelner trat hervor. Aber ein Drama aus lauter Volksszenen, — ich weiß nicht, ob es

existieren darf. Für die Bühne ist es gewiß nicht. Die Freiheit kann so wenig, wie die frische Luft, eine dramatische Leidenschaft entzünden. Doch, wenn das Stück auch nur eine recht sinnliche Darstellung alter Volkszustände gibt, so hat es immer einen gewissen, obgleich nur untergeordneten Wert. Es ist dann doch eigentlich nur ein Roman in umgekehrter Form.

*

Bei Shakespeare ist geizigste Oekonomie, trotz höchsten Reichtums. Zeichen des größten Genies überhaupt.

*

Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum.

*

Shakespear bedient bedient sich zuweilen des Styls des Reichtums. Dieser ist der vornehmste, aber nicht der Edelste.

*

d. 26sten Oktober.

Bei argem Schnupfen und raucherfülltem Zimmer dachte ich heute morgen über meine Dramen nach. Ihr Unterscheidendes liegt wohl darin, daß ich die Lösung, die andere Dramatiker nur nicht zustande bringen, gar nicht versuche, sondern, die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfe. Dies ist in Judith der Fall und heute wird es mir klar, daß es auch in Genoveva, namentlich im Golo, der Fall sein wird. Was besser ist, das Eine, oder das Andere, weiß ich nicht.

1841

Grenze der Kunst

Himmel und Erde geh'n dem Dichter zwar nicht in den Rahmen,
Aber wohl das Gesetz, das sie beherrscht und bewegt.

Die moderne Komödie

Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur Welt.

Aus einem „Vorwort"

Ich bin der unerschütterlichen Ueberzeugung, daß die wahren Kunstformen eben so notwendig, eben so heilig und unveränderlich sind wie die Naturformen. Sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen ausstarben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheitsbedürfnis der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr auseinander gezerrt, nicht verengert und erweitert werden. Wie wäre es auch möglich, daß in einer Form das Vollkommene erreicht, und daß dennoch diese Form selbst eine noch unvollkommene, eine nicht abgeschlossene, wäre! Den ele-

mentarischen Unterschied der bei den verschiedenen Völkern in den verschiedenen Jahrhunderten und Individuen aufschießenden Kunstkristalle, aus dem, wie aus der Wellenbrechung des Ozeans, eben die unerschöpfliche Mannigfalitgkeit der Einheit hervorgeht, werde ich nie in Abrede stellen, aber ich werde ebenso wenig zugeben, daß das Blut auch außerhalb der Adern zirkulieren könne, daß ein Kreis, den man so weit aufsprengt, daß er bequem das Universum umschließt, noch ein Kreis bleibt. Die Welt ist eine Zwiebel, die nur aus Häuten besteht, und die Kunst soll ihr gleichen.

Das Christentum war die Wiedergeburt der Individualität. Die Individualität macht sich seitdem aller Orten etwas breit; wie sollte sie sich in der Kunst anders geberden? Das Drama, selbst das Shakespeare'sche, gehört ihr fast ganz. Die Lyrik ist uns ohne sie kaum noch denkbar. Das Epos ist verkümmert und mußte verkümmern; wenn ein zweiter Homer geboren würde, so trüge die Erde einen Unglücklichen mehr; aber wir würden keine zweite Iliade bekommen. Doch, das Epos hinterließ Söhne und Töchter: Roman, Ballade, Novelle. Auch dieser Formen, der einzigen, welche noch zur Erschöpfung und Darstellung ihres großen Gegensatzes übrig bleiben, droht die Individualität sich zu bemächtigen; man sollte sie daraus entfernt halten! Der Roman sollte, wie einst das Epos, obwohl ziemlich ungeschickt durch die Göttermaschinerie, statt das Geleitete, das höchste Leitende veranschaulichen. Die Ballade sollte immer von dem geheimnisvollen Hauch erfüllt sein, der die echte Tragödie durchweht. Die Novelle namentlich sollte, statt der Herzens- und Geisteszerfaserungen,

worin sie sich mehr und mehr zu gefallen anfängt, die Begebenheit, die neue, unerhörte, bringen und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis.

Aus Tagebüchern und Briefen

Gestern Sonntag, den 10., habe ich den dritten Akt der Genoveva mit großer Zufriedenheit geschlossen. Er ist sehr lang geworden, aber er scheint mir im dramatischen Sinne das Beste, was ich bis jetzt machte, denn er stellt alles, was geschieht, rein werdend dar. In Golo schildere ich die innerste Natur der Leidenschaft, die, wenn sie auch die bösen Triebe, die sie unterstützen könnten, nicht geradezu entfesselt, doch wenigstens die guten, die sich ihr entgegen stellen, so lange unterdrückt und hemmt, bis das Uebel da ist.

*

Für das Drama sind die Taten nicht, die, wie Schüsse, gerade aus gehen.

*

Antigone: einen romantisch-individuellen Stoff in antiker Form darstellend, ist das Meisterstück der tragischen Kunst.

*

Das Drama soll keine neuen Geschichten bringen, sondern neue Verhältnisse.

*

Daß poetische Charaktere zugleich individuell und allgemein sein sollen: was ists denn weiter, als die Auf-

gabe, die die Natur alle Tage und in jedem Menschen löst?

*

Zum Vorwort der Judith: Schiller mußte, wie jeder Gedankendichter, der statt des sanften runden Kreises die scharfe Facette bringt, von seiner Zeit überschätzt werden, aber eben so notwendig mußten sich auch nach und nach die tiefbegründeten Kunsturteile, die Goethe still, Tieck, Schlegel, Jean Paul laut über ihn aussprachen, von selbst geltend machen. Unterschied des Verdienstes um Kultur und Kunst; wornach zur Zeit der weiter vorgerückten Nationalbildung ein großer Dichter um Erstere weit weniger sich verdient machen kann, als ein früherer kleiner Dichter. — Jedes echte Kunstwerk ist ein geheimnisvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinn unergründliches Symbol. Je mehr nun eine Dichtung aus dem bloßen Gedanken hervorging, je weniger ist sie dies, um so eher wird sie also verstanden und aufgefaßt, um so sicherer aber auch ausgeschöpft und als unbrauchbare Muschel, die ihre Perle hergab, bei Seite geworfen. Der sog. Lehrdichter liefert gar statt des Rätsels, das uns allein interessiert, die nackte, kahle Auflösung. Dichten heißt nicht Leben-Entziffern, sondern Leben-Schaffen! Uhlands Herzog Ernst: Statt der Treue selbst, Deklamationen über sie!

*

Das übrig bleibende Gute im Schlechten ist der Punkt, an den die Strafe sich festhäkelt.

*

Der lyrische und noch mehr der dramatische Dichter muß alle seine Schilderungen immer zwischen dem Be-

wußt-Unbewußten halten, daher ist der Styl dieser Kunst viel schwieriger, als der epische, der das Leben reflektierend zurückgibt, während jener es als werdend und doch zugleich geworden darstellen soll.

*

Es ist mir selbst unlieb, daß dies Drama „Genoveva", welches lind, wie eine Mondnacht anfängt, sich mir unter den Händen bis zum Entsetzlichsten gesteigert hat, aber was kann ich dafür? Eine Dichtung ist kein Gegenstand der Willkür, der sich so und auch anders machen läßt, und meine Muse will nun einmal Blut. Uebrigens liegt ja alle Tragik auch nur in der Vernichtung und macht Nichts anschaulich, als die Leere des Daseins. Vielleicht bin ich bitterer, wie manche meiner Vorgänger, die die Wunde, die sie nicht heilen können, der Schwächen wegen gern mit einem Heftpflaster bedecken, während ich offen und ehrlich auf den Riß hindeute.

*

Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde genommen nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee. Warum aber haben wir Neueren keine Komödie im Sinne der Alten? Weil sich unsere Tragödie schon so weit ins Individuelle zurückgezogen, daß dies letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist.

*

Heute den rasenden Ajax von Sophokles wieder gelesen. An den Oedipus reicht er nicht, aber es ist groß gedacht, daß der Wahnsinn, so wie er sich selbst erkennt, zu noch größerem Wahnsinn führt, und daß noch der

Tote zur Entfaltung aller Leidenschaften der Lebendigen Anlaß gibt. Die Veränderung der Szene im zweiten Teil zeigt, wie wenig den Alten die sog. Einheit des Orts galt, wenn sie sich nicht von selbst darbot. Die moderne Kritik mit ihren albernen Natürlichkeits-Forderungen möchte es als einen Hauptfehler rügen, daß Teucros nicht erst Wiederbelebungs-Versuche mit dem Bruder anstellt, sondern nur für seine Bestattung sorgt.

*

Auch das tiefste, geistreichste Wort, was der Mensch spricht, verweht und verliert, nachdem es die fremde Seele befruchtet hat, (oder auch rückwirkend die eigene) seine Bedeutung durch ein erzeugtes zweites oder drittes Glied, nur er selbst dauert und bleibt. Ein gemeiner Gedanke, möchte man sagen. Allerdings, aber ich wollte, er würde noch etwas gemeiner, er fände auch im Gebiet der Kunst Anwendung, dann würde man erkennen, daß im Dramatischen selbst die schönsten und gewichtigsten Reden, wie man sie bei Schiller auf jeder Seite findet, niemals für Charaktere entschädigen können.

*

Mir kam heute ein Gedanke über den Chor der griechischen Tragödie, der vielleicht nicht ganz verwerflich ist. Es ist bekannt, daß das ganze Drama der Griechen sich aus den Gesängen entwickelte, die am Dionysosfeste gesungen wurden. Diese Gesänge, deren Inhalt durchaus religiös war, wurden also Grundstock des Dramas, dadurch erklärt es sich ganz von selbst, daß sie fortwährend das innerste Element desselben (336) ausmachten. Hier ist der Ursprung des Chors; daß später die Meister der Kunst ihn in die Natur des Dra-

mas selbst zu verweben suchten, war natürlich. Schlecht ausgedrückt.

*

Einige Bände Lessing durchgelesen. Es ist außer Laocoon und der Dramarturgie doch unendlich wenig Positives in ihm, und die Zeit mag nahe sein, wo alles Uebrige dem Staube der Bibliotheken anheim fällt. Ich zum wenigsten kann diese kleinen Abhandlungen, selbst die über den Tod u. s. w. nicht mehr durchbringen. Die Irrtümer, die er bestreitet, sind vergessen, die Wahrheiten, die er feststellt, sind ausgemacht und der unbefangene Beschauer, der weniger auf den Punkt der Gelehrsamkeit, als auf die Resultate sieht, kann beide nicht mehr für besonders wichtig halten. Seine Dramen zumal sind mir unausstehlich, je mehr sich das eigentliche Leblose dem Lebendigen nähert, je widerlicher wird es, und es läßt sich doch, obgleich selbst die bessere Kritik zuweilen noch eine andere Miene annimmt, durchaus nicht leugnen, daß alle Lessing'sche Menschen konstruiert sind, und daß seine Haupttugenden: die geglättete Sprache, die leichte Diktion und die caustische Schärfe der Gedanken eben aus diesem Hauptmangel, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Teile sehr begünstigen mußte, hervorgingen.

*

Ein ausführliches kritisches Werk über Shakespeare könnte Gelegenheit bieten, Dinge über das Drama und die darin herrschende dichterische Darstellungsweise zu sagen, die noch nie gesagt sind. Man müßte, um sich die Arbeit zu erleichtern, nicht vom Allgemeinen zum Einzelnen, sondern umgekehrt vom Einzelnen zum All-

gemeinen übergehen und das ganze etwa in Form eines rhapsodischen Tagebuches geben. Tiek, so lange er ausholt, ist mit seinem Werke immer noch nicht da, und hat eigentlich bis jetzt über Shakespeare nur noch schöne Reden gehalten, er ist ein Priester am Altar, aber kein spekulativer Theolog, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Wenn ich daran ginge, so wäre mir Shakespeare nur Neben- und das Drama selbst Hauptsache. Im dramatischen Katechismus, wie ihn die krit. Jungen auswendig lernen, stehen bis auf den heutigen Tag Artikel, die zu vertilgen ein grösseres Verdienst sein möchte, als neue Dramen zu schaffen. Welche Dummheiten z. B. werden fortwährend über Charaktere, über ihre Treue, ihre Uebereinstimmung mit der Geschichte, u. s. w. abgeleitet. Daß die Symbolik nicht bloß in der Idee des Dramas wirksam ist, sondern schon in jeglichem seiner Elemente, will niemand ahnen, und doch ist nichts gewisser. Diese Herren Kritikaster würden wahrscheinlich laut auflachen, wenn sie jemanden zum Maler sagen hörten: was? das sollen Menschengesichter sein? Du gibst uns für Röte des Bluts, Röte des Zinnobers, für Blau des Auges Blau des Indigo p. p. und meinst, das könne uns täuschen? Dennoch gebärden sie sich nur um ein Weniges komischer, wen sie in ihren Beurteilungen Geschichte und Poesie miteinander konfrontieren und statt nach der Indentität der letzten Eindrücke, die allerdings gleich sein müssen, wenn Dichter und Historiker sind, was sie sein sollen, nach der eben so unmöglichen als überflüssigen Indentität der Ingredienzien fragen.

1842

Vorwort zur „Genoveva“

Von mehr als einer Seite bin ich aufgefordert worden, dies mein zweites Drama mit einem einleitenden Vorwort zu begleiten. Ich kann mich nicht dazu entschließen, denn ich müßte zu weit ausholen, wenn ich auch nur darlegen wollte, in welcher tiefen Beziehung dasselbe zu meiner individuellen Lebens-Entwicklung steht. Einen Fingerzeig glaube ich mir jedoch erlauben zu dürfen.

Wer die Idee des Stückes aufgefaßt hat, dem wird nicht entgehen, daß hier eine Handlung dargestellt wurde, die vieler Träger bedurfte, weil sie zwischen Tat und Begebenheit in der Mitte schwebt und schweben muß; ihn wird daher die schärfere Entfaltung der Nebencharaktere, wozu indes die alte Margarethe keineswegs gehört, überhaupt der architektonische Zuschnitt des Ganzen, nicht befremden. Noch weniger wird er fragen: was soll der Jude? was soll Fatime? oder gar: was soll der Tolle? Daß Golos Selbstverstümmelung am Schluß, dies einfache Ergebnis seines Charakters und der ungeheuren Situation, so wenig den tragischen Donner verstärken, als der poetischen Gerechtigkeit genug tun soll, versteht sich wohl von selbst.

Uebrigens ist ein jedes Drama nur so weit lebendig, als es der Zeit, in der es entspringt, d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen, zum Ausdruck dient, und auch ich hoffe, trotz der aus dem Mythen- und Sagenkreise

entlehnten Stoffe, in meiner Genoveva, wie in meiner Judith, der Zeit, wie ich sie in Bedürfnis, Richtung und Bewegung auffasse, ein künstlerisches Opfer dargebracht zu haben.

Aus Tagebüchern

Alle Poesie möchte ich sagen, ist dramatisch, das heißt lebendig zeugend und fort zeugend. Der Gedanke, der nichts bedeutet, als sich selbst, der nicht auf einen zweiten, dritten und vierten u. s. w. führt, und so bis zur höchsten Spitze der Erkenntnis hinauf, der also nicht auf die gesamte Entwicklung, auf den ganzen Lebensprozeß Einfluß hat, ist so wenig poetisch, als lebendig, er ist aber auch gar nicht möglich, denn das Leben zeigt sich nur in der Gestalt des Uebergangs. Nun aber sind die Veränderungen, die der Gedanke im Innern hervorbringt, völlig so gewichtig, als diejenigen, die er, den ihm zunächst liegenden inneren Stoff mit dem äußeren vertauschend, in der Welt bewirkt.

*

Sehr gern las ich (im Plato) auch, weil es meine eigene innerste Ueberzeugung ist: Sokrates brachte sie zu dem Eingeständnis, es sei die Sache eines und desselben Mannes, Tragödien und Komödien dichten zu können, und der künstlerische Tragödiendichter sei auch Komödiendichter".

*

Ich denke viel über das nach, was die Rezensenten das Versöhnende in der tragischen Kunst nennen. Es gibt keine Versöhnung. Die Helden stürzen, weil sie sich

überheben. Das mag den, der das Ueberheben nicht leiden kann, weil es ihm vielleicht selbst Gefahr bringt, oder weil er es nicht nachzumachen versteht, befriedigen. Ich frage: wozu die Ueberhebung? wozu dieser Fluch der Kraft? Nur, wenn sie dadurch gesteigert, wahrhaft veredelt würde, würde ich mich damit ausgesöhnt fühlen. Und doch könnte man selbst dann noch fragen: wozu ist die Gradation nötig? Warum diese aufsteigende Linie, die jeden höheren Grad mit so unendlichen Schmerzen erkaufen muß?

*

Nur Narren wollen die Metaphysik aus dem Drama verbannen. Aber es ist ein großer Unterschied, ob sich die Metaphysik aus dem Leben entwickelt, oder ob umgekehrt sich das Leben aus der Metaphysik entwickeln soll.

1843.

Ein Wort über das Drama

Die Kunst hat es mit dem Leben, dem inneren und äußern, zu tun, und man kann wohl sagen, daß sie Beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet. Das Leben erscheint aber in zwiefacher Gestalt, als Sein und als Werden, und die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkom-

mensten, wenn sie sich zwischen Beiden gemessen in der Schwebe erhält. Nur so versichert sie sich der Gegenwart, wie der Zukunft, die ihr gleich wichtig sein müssen, nur so wird sie, was sie werden soll, Leben im Leben; denn das Zuständlich-Geschlossene erstickt den schöpferischen Hauch, ohne den sie wirkungslos bliebe, und das Embryonisch-Aufzuckende schließt die Form aus.

Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende, wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegen bringt, darzutun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. [Hiebei ist nicht zu übersehen, daß [die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem

Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.

Den Stoff des Dramas bilden Fabel und Charaktere. Von jener wollen wir hier absehen, denn sie ist, wenigstens bei den Neueren, ein untergeordnetes Moment geworden, wie Jeder, der etwa zweifelt, sich klar machen kann, wenn er ein Shakespear'sches Stück zur Hand nimmt, und sich fragt, was wohl den Dichter entzündet hat, die Geschichte oder die Menschen, die er auftreten läßt. Von der allergrößten Wichtigkeit dagegen ist die Behandlung der Charaktere. Diese dürfen in keinem Falle als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen, und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und daß es uns so die Natur alles menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zu Grunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt, den

Ring abgibt, innerhalb dessen sich Alles planetarisch regen und bewegen muß, so hat der Dichter doch im gehörigen Sinn, und unbeschadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Interessen, oder richtiger, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu sorgen, und sich wohl zu hüten, alle seine Charaktere, wie dies in den sogenannten lyrischen Stücken öfters geschieht, dem Zentrum gleich nah' zu stellen. Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise Alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in, durch und mit einander verwickelt, bedingt und spiegelt.

Es fragt sich nun: in welchem Verhältnis steht das Drama zur Geschichte und inwiefern muß es historisch sein? Ich denke, so weit, als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtschreibung gelten darf, indem sie die großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmälige Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen. Die materielle Geschichte, die schon Napoleon die Fabel der Uebereinkunft nannte, dieser buntscheckige ungeheure Wust von zweifelhaften Tatsachen, und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern, wird früher oder später das menschliche Fassungsvermögen übersteigen, und das



neuere Drama, besonders das Shakespearsche, und nicht bloß das vorzugsweise historisch genannte, sondern das ganze, könnte auf diesem Wege zur entfernten Nachwelt ganz von selbst in dieselbe Stellung kommen, worin das antike zu uns steht. Dann, eher wohl nicht, wird man aufhören, mit beschränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwischen Kunst und Geschichte zu forschen und gegebene und verarbeitete Situationen und Charaktere ängstlich miteinander zu vergleichen, denn man hat einsehen gelernt, daß dabei ja doch nur die fast gleichgültige Uebereinstimmung zwischen dem ersten und zweiten Porträt, nicht aber die zwischen Bild und Warheit überhaupt, herausgebracht werden kann, und man hat erkannt, daß das Drama nicht bloß in seiner Totalität, wo es sich von selbst versteht, sondern daß es schon in jedem seiner Elemente symbolisch ist und als symbolisch betrachtet werden muß, eben so wie der Maler die Farben, durch die er seinen Figuren rote Wangen und blaue Augen gibt, nicht aus wirklichem Menschenblut heraus destilliert, sondern sich ruhig und unangefochten des Zinnobers und des Indigos bedient.

Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begränzt. Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich ins Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammen knüpfen, und dies ist der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten. Dies Unwahre läßt sich freilich schon im Leben selbst aufzeigen, denn auch dieses bietet keine ein-

zige Form dar, worin alle seine Elemente gleichmäßig aufgehen; es kann den vollkommensten Mann z. B. nicht bilden, ohne ihm die Vorzüge vorzuenthalten, die das vollkommenste Weib ausmachen, und die beiden Eimer im Brunnen, wovon immer nur einer voll sein kann, sind das bezeichnendste Symbol aller Schöpfung. Viel schlimmer und bedenklicher jedoch, als im Leben, wo das Ganze stets für das Einzelne eintritt und entschädigt, stellt sich dieser Grundmangel in der Kunst heraus, und zwar deshalb, weil hier der Bruch auf der einen Seite durchaus durch einen Ueberschuß auf der andern gedeckt werden muß.

Ich will den Gedanken erläutern, indem ich die Anwendung aufs Drama mache. Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammen fügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maß des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtsein verlieh. Ich will die Alten unangeführt lassen, denn ihre Behandlung der Charaktere war eine andere, ich will nur an Shakespeare, und mit Uebergehung des vielleicht zu schlagenden Hamlet, an die Monologe im Macbeth und im Richard, so wie an den Bastard im König Johann, erinnern. Man hat, nebenbei sei es bemerkt, bei Shakespeare in diesem offenbaren Gebrechen zuweilen schon eine Tugend, einen besonderen Vorzug erblicken wollen (sogar Hegel in seiner Aesthetik), statt sich an dem Nachweis zu begnügen, daß dasselbe nicht im Dichter, sondern in der Kunst selbst seinen Grund habe.

Was sich aber solchemnach bei den größten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im Einzelnen, in den kulminierenden Momenten, angetroffen, indem das Wort neben der Tat einhergeht, oder ihr wohl gar voraneilt, und dies ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die bewußte Darstellung in der Kunst von der unbewußten im Leben unterscheidet, daß jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muß, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig sein darf, ob und wie sie verstanden wird, sich an halben, am Ach und O, an einer Miene, einer Bewegung, genügen lassen mag. Goethes Ausspruch, der an das gefährlichste Geheimnis der Kunst zu ticken wagte, ist oft nachgesprochen, aber meistens nur auf das, was man äußerliche Form nennt, bezogen worden. Der Knabe sieht im tiefsinnigsten Bibelvers nur seine guten Bekannten, die vierundzwanzig Buchstaben, durch die er ausgedrückt ward.

Das deutsche Drama scheint einen neuen Aufflug zu nehmen. Welche Aufgabe hat es jetzt zu lösen? Die Frage könnte befremden, denn die zunächst liegende Antwort muß allerdings lauten: dieselbe, die das Drama zu allen Zeiten zu lösen hatte. Aber man kann weiter fragen: soll es in die Gegenwart hineingreifen? soll es sich nach der Vergangenheit zurück wenden? oder soll es sich um keine von beiden bekümmern, d. h. soll es sozial, historisch oder philosophisch sein? Respektable Talente haben diese drei verschiedenen Richtungen schon eingeschlagen. Das soziale Thema hat Gutz-

kow aufgenommen. Vier seiner Stücke liegen vor, und sie machen in ihrer Gesamtheit einen befriedigenderen Eindruck, als einzelne, sie sind offenbar Korrelate, die den gesellschaftlichen Zustand mit scharfen, schneidenden Lichtern in seinen Höhen und Niederungen beleuchten. Richard Savage zeigt, was eine Galanterie bedeutet, wenn sie zugleich mit der Natur und der Rücksicht aufs Dekorum schließt; je grausamer, um so besser; es war nicht recht, daß der Verfasser den ursprünglichen Schluß veränderte, denn gerade darin lag das Tragische, daß so wenig die Lady, als Richard, über ihr näheres Verhältnis zu einander klar werden konnten. Werner genügt am wenigsten; er scheint mehr aus einem Gefühl, als aus einer Idee hervorgegangen zu sein. Patkul hat gerade darin seine Stärke, worin man seine Schwäche suchen könnte, im Charakter und in der Situation des Kurfürsten; er zeigt, wer an einem Hof die abhängigste Person ist, und es gilt gleich, ob die Zeichnung auf August den Starken paßt oder nicht. Die Schule der Reichen lehrt, daß die Extreme von Glück und Unglück in ihrer Wirkung auf den Menschen zusammen fallen. — Andere haben sich dem historischen Drama zugewandt. Ich glaube nun, und habe es oben ausgeführt, daß der wahre historischen Charakter des Dramas niemals im Stoff liegt, und daß ein reines Phantasiegebilde, selbst ein Liebesgemälde, wenn nur der Geist des Lebens in ihm weht, und es für die Nachwelt, die nicht wissen will, wie unsere Großväter sich in unsern Köpfen abgebildet haben, sondern wie wir selbst beschaffen waren, frisch erhält, sehr historisch sein kann. Ich will hiermit keineswegs sagen, daß die

Poeten ihre dramatischen Dichtungen aus der Luft greifen sollen; im Gegenteil, wenn ihnen die Geschichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, so sollen sie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verschmähen, sondern ihn dankbar benutzen. Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas anderes geben könne, als sich selbst, als seinen eigenen Lebensprozeß, bestreiten; er kann es nicht und hat es auch nicht nötig, denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zug seines Geistes getrost folgen und kann gewiß sein, daß er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht, womit es sich freilich sehr wohl verträgt, daß er sich in die Kämpfe, die eben auf der Straße vorfallen, nicht persönlich mischt. Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte; und was die deutsche Geschichte speziell betrifft, so hat Wienbarg in seiner vortrefflichen Abhandlung über Uhland es mit großem Recht in Frage gestellt, ob sie auch nur Vehikel sein kann. Wer mich versteht, der wird finden, daß Shakespeare und Aeschylos meine Ansicht eher bestätigen, als widerlegen. — Auch p h i l o s o p h i s c h e Dramen liegen vor. Bei diesen kommt alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird

etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum.

Nun ist noch ein Viertes möglich, ein Drama, das die hier charakterisierten verschiedenen Richtungen in sich vereinigt und eben deshalb keine einzelne entschieden hervortreten läßt. Dieses Drama ist das Ziel meiner eigenen Bestrebungen, und wenn ich, was ich meine, durch meine Versuche selbst, durch die Judith und die nächstens erscheinende Genoveva, nicht deutlich gemacht habe, so wäre es töricht, mit abstrakten Entwickelungen nachzuhelfen.

(Einzelnes aus der anschließenden Entgegnung an Prof. Heiberg.)

Kunst und Philosophie haben eine und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedene Weise zu lösen. Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten. Die Philosophie hat ihrem Teil der gemeinschaftlichen Aufgabe noch nicht genügt, sie hat die Peripherie um das mysteriöse Zentrum enger und enger zusammen gezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Zentrum hinein ist noch nicht geglückt, denn die Vereinzelung ist noch nicht auf ihre innere Notwendigkeit zurück geführt. Die Kunst dagegen hat ihr Geschäft bei Alten und Neuern noch stets zur rechten Zeit vollbracht, sie hat die Vereinzelung durch die ihr eingepflanzte Maßlosigkeit selbst immer wieder aufzulösen und die Idee von ihrer mangelhaften Form zu befreien gewußt.

In der Maßlosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maßlos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine eingene Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung, so weit im Kreise der Kunst darnach gefragt werden kann. [Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt.] Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Ueberliefrungen aller Völker hindurch, und die Erbsünde selbst ist nichts weiter, als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz.] Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten, wie hier. Das höchste Drama hat es nur mit ihr zu tun, und es ist nicht bloß gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung zu Grunde geht, sondern es ist, wenn das erschütterndste Bild zu Stande kommen soll, notwendig, daß jenes, nicht dieses, geschieht. Professor Heiberg findet die meisten der obigen Sätze, namentlich aber das letzte Resultat, absurd. Ich will ihm glauben, daß er, da er statt des allgemeinen Schuldbegriffs nur einen dürftigen, speziellen Sündenbegriff in sich ausgebildet zu haben scheint, sich von der Wahrheit meiner Aussprüche nicht überzeugen konnte, denn allerdings ist nicht gesagt, daß wir, weil wir leben, auch morden und rauben müssen, und wenn er mich so verstand, so hatte er alle Ursache, darauf zu bestehen, daß die Schuld nur möglich, keineswegs aber

unvermeidlich sei. Hier kann ich ihm also seinen Vorwurf nicht übel nehmen, im Gegenteil, ich bin ihm Dank schuldig, daß er ihn so gelind einrichtete und mir nicht einen ganz andern machte. Begriffs-Verwirrung hätte er mir nun freilich in dem Augenblick, wo ich die Begriffe aufs Strengste schied und er sie wieder ineinander nestelte, nicht vorwerfen sollen, doch er hatte vergessen, daß an dem Ort, wo ich die Erbsünde ausschloß oder richtiger einschloß, indem ich sie dem Gattungsbegriff, dem sie angehört, unterordnete, vom Drama überhaupt, nicht vom christlichen Drama, die Rede war und das kann begegnen. Wie er aber dazu kam, vor allem das letzte Resultat anzufechten, begreife ich nicht. Fiel ihm denn der größte der Tragiker, Sophokles, fiel ihm das Meisterstück der Meisterstücke, Antigone, dem sich bei Alten und Neueren nichts an die Seite setzen läßt, nicht ein? Antigone will eine heilige Pflicht erfüllen, bewußt die Verwandten- und Liebespflicht gegen den unbegraben da liegenden Bruder, unbewußt die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter, dennoch geht sie unter, obgleich sie nichts, als ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares, und nur der Form nach die Idee des Staats repräsentierendes Gesetz übertritt. Es ist klar, entweder habe ich ein Axiom ausgesprochen, oder die Antigone ist auf eine Nichtigkeit gegründet. Zuletzt bemerkt Professor Heiberg noch wider mich, daß ich bei meiner Auffassung des Dramas das Ziel desselben in eine Dissonanz setze, indem ich die Schuld unaufgehoben stehen lasse. Hier können wir uns vielleicht verständigen, nur muß ich mir andere Ausdrücke erbitten. Das Drama, wie ich es konstruiere, schließt keines-

wegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegen schwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebene Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im Voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden, und keiner wird sie finden, der ernstlich frägt.

⁂

„In dem neueren Drama wird das Interesse mehr auf der dargestellten Idee, auf dem, was man die Tendenz des Dramas nennt, verweilen, als auf den Charakteren, unmittelbar für sich selbst betrachtet?" (Heiberg.) Das ist entschieden immer der Fall gewesen, oder — doch, treten wir behutsam auf, denn hier ist der Ort, wo wir in Gefahr stehen, alles wieder zu verlieren, was wir schon so sicher gewonnen zu haben glaubten. „Die Charaktere werden nicht mehr in sich selbst, sondern in der Idee des Ganzen ruhen, und nur noch so weit Zentralpunkte im Drama bleiben, als sie selbst sich um ein noch tieferes Zentrum herum bewegen?" Wie? Was? Ich müßte alle Interjektionen auf einmal ausstoßen, wenn ich meine Verwunderung, mein Erstaunen genügend ausdrücken wollte. Statt dessen will ich hier ein offenes Bekenntnis ablegen. Wenn die Idee dem Drama bisher gefehlt hat, wenn sie sich nicht in jeder dramatischen Dichtung, die für die Kunst irgend in Betracht kommt, als Zentrum aufzeigen läßt, und wenn die Charaktere nicht beständig in diesem Zentrum, um das sie sich in größerer oder geringerer Sonnennähe und Ferne „planetarisch" herum bewegen, ihren Ausgangs- und Zielpunkt gehabt haben, dann fehlt das Moment der Idee auch meinem Begriff des Dramas, dann habe ich mit allen meinen vorhergehenden Erörterungen gegen Professor Heiberg nicht allein nichts bewiesen, sondern auch nichts beweisen wollen, dann hat er eine Ansicht, die nicht bloß jetzt gründlich neu ist, sondern die, ich bürge ihm dafür, auch bis ans Ende der Tage neu und jüngferlich frisch bleiben wird, da sie auf keinerlei Art durch künstlerische Verleiblichung ab-

genutzt werden kann. Hier kehrt sich denn aber, wie jeder sieht, das Verhältnis zwischen mir und meinem Gegner um. Er steht auf dem abstraktesten aller Standpunkte, ich auf dem praktischen oder empirischen, während nach seiner Versicherung das Gegenteil der Fall sein soll; er spinnt die vermessenste aller Theorien aus und fragt nicht, ob auch Flachs um den Rocken sitzt, sondern ist zufrieden, daß das Rad schnurrt und der Finger die Bewegung des Fadenziehens macht, ich, der ich nach seiner Behauptung: „over Aaen efter Vand" gehe, abstrahiere meinen Begriff der dramatischen Kunst von den Kunstwerken und hüte mich sehr, ein Moment in denselben aufzunehmen, das ich bei Sophokles und Shakespeare vermisse. Nie hat das Drama, das den Namen verdient, anders, als durch seine Totalität wirken wollen, nie hat es sich eine geringere Wirkung, wenn sie es unglücklicher Weise hatte, aneignen mögen; es ist, und war von jeher, die lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand, die sich nur darum so farbig-bunt, so neckisch-verzogen um die geheimnisvolle Schrift herum schlingt, damit der Mensch, der am Gastmahl des Lebens schwelgende Belsazar, während er sich an den schnörkelhaft-putzigen Umrissen erfreut, auf denen sein trunkenes Auge mit Wohlgefallen ruht, zugleich auch unbewußt und unwillkürlich das dunkle Warnungswort gewahre und entziffere, das ihn über seine Natur und sein Geschick belehrt. Eben aber mit der unmittelbar im Leben selbst aufgehenden, wenn auch in der Form des Widerspruchs hervortretenden, nimmermehr jedoch mit der eigentlich s p k u l a t i v e n Seite der Idee hat es die dramatische Kunst zu tun. Men-

schen-Natur und Menschen-Geschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll sie erforschen und darstellen, nicht aber, wie Prof. Heiberg will, in die unergründlichen Tiefen der Metaphysik hinabsteigen.

⁂

Aus und Tagebüchern Briefen

— Diamant. Ich glaube darin die schwere, und der Komödie allein würdige Aufgabe, daß für die dargestellten Personen alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von außen in die künstliche Welt hineinblickt, in Schein auflöst, in einer Weise, wie es in Deutschland noch nicht geschah, erfüllt zu haben. — Meine eigene Komödie hat mich in der letzten Zeit zum Aristophanes geführt, von dem ich nur wenig kannte. Mich freut, daß er mir nicht früher in die Hände gefallen ist, denn er hätte mir gefährlich werden können, wenn auch nicht auf die Art, wie dem Grafen Platen, der dadurch, daß er die abgestreifte, bunte Schlangenhaut mit Luft aufbließ, den Aristophanes wieder zu erwecken glaubte. Nach meiner Ansicht kommt eine solche Vollendung der Form selbst bei den Griechen nicht zum zweiten Mal vor; bei den Neueren nun ja ohnehin nicht. Es ist strengste Geschlossenheit und freistes Darüberstehen zu gleicher Zeit. Die Philologen wundern sich, daß er den sog. Plan so oft fallen läßt. Die Narren! Eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien, und er ist nicht bloß ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten. Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefaßt hat, zerreißt und ihn

gen Himmel, den Olympiern in die Augen spritzt, ist die höchste Höhe der Kunst; er verbrennt Opfer und Altar zugleich. — (Oehlenschl.) Er will Versöhnung im Drama, — wer will sie nicht? Ich kann sie nur darin nicht finden, daß der Held, oder der Dichter für ihn, seine gefalteten Hände über die Wunde legt und sie dadurch verdeckt!

*

Die Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es ist gar nicht nötig, obgleich besser, daß er sich selbst ihrer bewußt wird. Das Leben ist der große Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen, und sich, damit dies möglich sei, an einander abreißen und zerstoßen.

*

Talent und Genie unterscheiden sich im Drama, vielleicht allenthalben, hauptsächlich in einem Punkt. Das Talent faßt sein Ziel scharf und bestimmt ins Auge, und sucht es auf dem nächsten Wege zu erreichen, was ihm, wenn es anders ein echtes ist, auch gelingt; nie aber erreicht es mehr. Das Genie weiß auch recht gut, wohin es will, aber vor innerem Drang und Ueberfülle macht es allerlei Kreuz- und Quersprünge, die es scheinbar vom Ziel entfernen, aber nur, damit es um so reicher ankomme, und zu dem Kranz, der ihm dort aufgesetzt werden soll, die Blumen gleich mit bringe.

*

Von großer Wirkung ist es im Drama, wenn die

Motive auf ein ganz bestimmtes, dem Leser und Zuschauer deutliches Ziel hinzuwirken scheinen, und dann plötzlich außer diesem noch ein ganz anderes, ungeahntes und unvorhergesehenes erreichen. Doch wird nur dem Genie ein solcher Doppelschlag oder zurückspringender Blitz gelingen, das Talent wird da Aeußerlichkeiten zu verknüpfen suchen, wo eben ein Tiefstes, Innerliches zu entschleiern war.

*

Das Drama ist das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffs, das die starren Massen umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben gibt.

*

Wo es ein Volk gibt, da gibt es auch eine Bühne, und wenn das Volk in Deutschland ein Theater hätte anstatt der „gebildeten Leute“, so würde der dramatische Dichter auf Dank rechnen können, denn das Volk hat immer Phantasie, die „Gebildeten“ haben bloß Langeweile.

*

Der anspielende Witz verträgt sich so wenig mit der höchsten komischen Darstellung, der dramatischen Gestaltung, als die Sentenz mit der ernsten, denn jener ist so gut eine Form der Reflexion, wie diese.

*

— Das Leben ist eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber Keiner begreift, und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber

freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte. — Die tragische Kunst wächst allein aus solchen Anschauungen hervor, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten, denn wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb derer alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft. —

*

Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee. Nur die Idee macht den Unterschied zwischen dramatischen Charakteren und dramatischen Figuren. Das gilt sogar im Komischen. Falstaff ist ein komischer Charakter. Warum? Weil er ein Bewußtsein seiner Unabhängigkeit von den Natur-Einflüssen hat, denen er sich hingibt.

*

Das höchste, was Shakespeare geschaffen hat, ist der Lear. Wie Hamlet diesem vorgezogen werden konnte, begreife ich nicht. Hamlet ist Shakespeares Testament, in Geheimschrift abgefaßt; es ist ein Stück, wie im Grabe geschrieben; es ist, als ob der Tote sich noch einmal aufrichtet und in sein Eingeweide hineingreift und die Würmer, die alles das verzehren, was er fünfzig Jahre lang sorgfältig durch Essen und Trinken ernährt hat, herauswirft, uns geadezu ins Gesicht hinein. Durchaus verzweifelungsvoll ein furchtbares Ade, das er der Welt zurief, als er ihr den Rücken wandte und wieder ins Nichts verschwand. Aber Lear ist der

Triumph über alle diese Schmerzen, die den Dichter später bewältigt zu haben scheinen, sodaß er es aufgab, mit ihnen zu kämpfen und sich nur noch durch einen Schrei, den er eben im Hamlet ausstieß, Erleichterung zu verschaffen suchte. Lear ist das einzige Werk, das mit der Antigone verglichen werden kann, indem es die sittlichen Wurzeln des Lebens durch das Wegmähen des sie verdeckenden Unkrauts auf die grandioseste Weise bloßlegt, wie jene; auch der Form nach einzig und unerreichbar, besonders auch darin, das, wie ich glaube, noch von keinem bemerkt worden, daß Goneral und Regan selbst, obgleich sie scheinbar als böse Potenzen an sich hingestellt sind, doch eben in Lear selbst nicht allein eine Art von Berechtigung finden, sondern auch ihre Erklärung; wir sehen ein, daß ein so jähzorniger Vater ebensolche heimtückische, kalte, ihn nur fürchtende Kinder erzeugen mußte, die, sobald sie der Furcht entbunden wurden, gar kein Verhältnis mehr zu dem Erzeuger haben und ihn eher als ein feindseliges Wesen betrachten, wie als ein verwandtes, und die, da sie ihr Ich ihm gegenüber früher immer verleugnen mußten, jetzt auch nichts mehr kennen, als ihr Ich, wenn er ihnen in den Weg tritt, es ist ein Meisterstück der Form, daß der Dichter uns den früheren Lear durch den jetzigen wahnsinnigen zeichnet, und zugleich die Töchter in Nerven und Geäder hinstellt.

*

Es ist töricht, von dem Dichter das zu verlangen, was Gott selbst nicht darbietet, Versöhnung und Ausgleichung der Dissonanzen. Aber allerdings kann man fordern, daß er die Dissonanzen selbst gebe, und nicht in

der Mitte zwischen dem Zufälligen und dem Notwendigen stehen bleibe. So darf er jeden Charakter zugrunde gehen lassen, aber er muß uns zugleich zeigen, daß er, wie der Tod, mit der Geburt selbst gesetzt ist. Dämmert noch die leiseste Möglichkeit auf, so ist der Poet ein Pfuscher. Von diesem Gesichtspunkt aus ergibt sich dann aber auch eine viel höhere Schönheit und ein ganz anderer, zumteil umgekehrter Weg, ihr zu genügen, als diejenige war, die Goethe anbetete.

*

Versöhnung im Drama: Heilung der Wunde durch den Nachweis, daß sie für die erhöhte Gesundheit notwendig war.

*

Das neue Drama, wenn ein solches zustande kommt, wird sich vom Shakespeareschen, über das durchaus hinausgegangen werden muß, dadurch unterscheiden, daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar selbst in die Idee hinein gelegt, daß also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee selbst debattiert wird.

*

Die Goetheschen Charaktere, namentlich Faust, unterscheiden sich dadurch von den Shakespeareschen, daß in jenem die Extreme nebeneinander, in diesem auseinander hervortreten. Ich glaube, dies ist es überhaupt, was epische und dramatische Naturen, bei übrigens gleicher Begabung, unterscheidet.

*

Was Styl in der Kunst ist, das begreifen die Leute am wenigsten. So in der Tragödie, daß die Idee im ersten Akt als zuckendes Licht, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als strahlende Sonne, die Keiner mehr verleugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerstörender Komet, hervortreten muß, — das werden sie nie fassen. Sentenzen werden ihnen immer besser zum Verständnis helfen.

*

Man sollte im Dramatischen noch einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen. Das Böse einer ursprünglich edlen, aber verwilderten Natur gibt die Schuld, das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse die Natur.

*

Heute habe ich mein viertes Drama: „Ein bürgerliches Trauerspiel" geschlossen. Bei dieser Dichtung ging es eigen in mir zu. Es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild in mir selbst zu wirken, und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen. Das ist aber schwerer, als man denkt, wenn man es gewohnt ist, die Erscheinungen und Gestalten, die man erschafft, immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurück zu beziehen. Ich hatte mich also sorgfältig zu hüten, mich bei der Arbeit zu erhitzen, um nicht über den beschränkten Rahmen des Gemäldes hinweg zu sehen, und Dinge hinein zu bringen, die nicht hinein gehören, obgleich es eben diese Dinge sind, die

mich am meisten reizen, denn das Hauptvergnügen des Dichtens besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen und von da aus die Welt zu überschauen. Ich glaube, daß mir diese Selbst-Aufopferung, diese Resignation auf die Befriedigung meines individuellen Bedürfnisses geglückt ist, eben darum aber rückte das Werk langsam vor, und als ich so recht im Mittelpunkt angelangt war, schleuderte mich der Tod meines Sohnes wieder heraus. Es war meine Absicht, das bürgerliche Trauerspiel zu regenerieren und zu zeigen, daß auch im eingeschränktesten Kreis eine zerschmetternde Tragik möglich ist, wenn man sie nur aus den rechten Elementen, aus den diesem Kreise selbst angehörigen, abzuleiten versteht. Gewöhnlich haben die Poeten, wenn sie bürgerliche Trauerspiele zu schreiben sich herabließen, es darin versehen, daß sie den derben, gründlichen Menschen, mit denen sie es zu tun hatten, allerlei übertriebene Empfindeleien, oder eine stöckige Borniertheit andichteten, die sie als amphibienhafte Zwitter-Wesen, die eben nirgends zu Hause waren, erscheinen ließen.

*

Heute morgen habe ich die Reinschrift des bürgerlichen Trauerspiels geendigt und ein schönes Manuskript liegt vor mir. Nun will es mir doch vorkommen, daß ich auch diesmal etwas Gutes gemacht habe. Bei Dramen wie Judith und Genoveva zog ich gewissermaßen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im Ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit

der Form gesucht werden und deshalb kann man auch vor dem völligen Abschluß nicht wissen, wie man mit sich selbst daran ist. Jetzt sind alle Mauslöcher ausgestopft und ich bin zufrieden, besonders damit, daß sie eigentlich alle Recht haben, sogar Leonhard, wenn man nur nicht aus den Augen läßt, daß er von Haus aus eine gemeine Natur ist, die sich in höhere nicht finden und an die sie nicht glauben kann, und daß also die Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vornherein alles Unheil der Welt entspringt, so recht schneidend hervor tritt, weshalb ich mich denn auch wohl gehütet habe, den Hauptcharakter, den eisernen Alten, am Ende in dem Scheidewasser, das der Sekretär, den der Tod einen Blick in die Verwirrung tun läßt und auf den Punkt, von wo aus die Uebersicht möglich ist, erhebt, sterbend gegen ihn ausspritzt, aufgelöst erscheinen zu lassen, er darf nicht weiter kommen, als zu einer Ahnung seines Mißverhältnisses zur Welt, zum Nachdenken über sich selbst. Leonhard ist ein Lump, aber eben deswegen — ein Lump kann nichts Böses tun!

*

Die Rachel, als Aemilie, eröffnete den Cinna. Es ist eine Erscheinung, wie eine marmorne Statue, es wird Einem gespenstisch zu Mut, wenn man sie sterben sieht, man erschrickt, wenn sie sich zu bewegen oder zu reden anfängt, das Tragische, das sie umfließt, wie eine dunkle Wolke, die ihre Schönheit umsonst zu durchbrechen sucht, läßt sie von vornherein als Opfer erscheinen, das schon halb gebracht ist, und nun noch halb gebracht werden soll, und so sehr sie durch ihre im höchsten Grade ausgezeichnete Rezitation wirkt, so erschüttert sie doch

fast noch mehr durch die Art, wie sie sich in jeder Situation hinzustellen weiß, es ist, als ob jedesmal die entsprechende Statue, die das vorüberrauschende Leben verewigen soll, aus ihr herausgehauen würde. Auf mich hat sie einen tiefen unverlöschlichen Eindruck gemacht; so wenig ich vom Stück verstand, so fühlte ich doch, das ist, was Du brauchst, wenn Du Eingang auf dem Theater finden sollst. Auch Auguste zeichnete sich aus, obgleich nur so, wie neben dem primitiven Genie das Talent sich geltend macht. Im Allgemeinen, sowohl in der Tragödie als der darauffolgenden Komödie, charakterisierte die Schauspieler jene Freiheit und scheinbare Unabhängigkeit vom Publikum, die man in Deutschland, wo die Leute sich ihr bischen Existenz kümmerlich aus den Gesichtern im Parterre und der Rezensentenloge heraus lesen, so selten trifft und ohne die doch keine Illusion möglich ist. Diese Franzosen treten auf und geben sich, als ob sie ihre Welt für sich hätten, und dadurch gefallen sie und reißen hin.

*

Es ist sehr richtig, daß wir Deutsche nicht im Zusammenhang mit der Geschichte unseres Volkes stehen, wie der Rezensent meiner Genoveva in den Bl. für lit. Unterhaltung sagt. Aber worin liegt der Grund? Weil diese Geschichte resultatlos war, weil wir uns nicht als Produkte ihres organischen Verlaufs betrachten können, wie z. B. Engländer und Franzosen, sondern weil das, was wir freilich unsere Geschichte nennen müssen, nicht unsere Lebens-, sondern unsere Krankheitsgeschichte ist, die noch bis heute nicht zur Krisis geführt hat. Ich erschrecke, wen ich die dramatischen Dichter sich mit den

Hohenstaufen abplagen sehe, die, so groß Friedrich Barbarossa und Friedrich der Zweite als Individualitäten waren, doch zu Deutschland, das sie zerrissen und zersplitterten, statt es zusammen zu halten und abzurunden, kein anderes Verhältnis hatten, als das des Bandwurms zum Magen. Ja, wenn ihnen Kaiser gefolgt wären, die Alles wieder ausgeglichen, die den schrecklichen Riß wieder geschlossen hätten! Dann hätte man sich für das Auseinandergehen schon des Zusammenschließens wegen interessieren müssen, aber jetzt? Doch der Grund liegt darin, daß diese Poeten das eigentliche Lebens-Element des Dramas gar nicht kennen. Sie malen Bilder und wieder Bilder, daß die Bilder etwas bedeuten müssen, davon ahnen sie nichts.

*

Ueber Nacht, wo ich nicht schlafen konnte, den Don Carlos von Schiller gelesen, seit langer Zeit zum ersten Mal wieder. Das Stück hat einen überraschend mächtigen Eindruck auf mich gemacht, die großen Elemente, die sich darin bewegen, ergreifen den Geist so sehr, daß er für die mangelhafte Gestaltungskraft, die hier, wie in allen Schillerschen Werken, doch nur Symbole statt individueller Charaktere hinstellt, keine Aufmerksamkeit behält. Bei alledem ist es von inneren Widersprüchen voll und der Hauptsache nach auf durchaus unhaltbare Motive gebaut, Alles zumteil daraus entspringend, daß der Dichter, wie er selbst irgendwo erklärt, sich damit zu lange getragen, und daß ein Held den anderen verdrängt hat. Denn nur ein zwiefacher Ausgang war möglich. Der Prinz konnte durch die Leidenschaft für seines Vaters Frau untergehen, oder er konnte durch seine Leiden-

schaft über sich selbst hinaus, und im Interesse der flandrischen Provinzen und der ganzen Menschheit zum welthistorischen Repräsentanten der liberalen Ideen erhoben werden. In dem einen Fall durften er und die Königin in der letzten Szene die Rollen nicht wechseln, sie konnte immerhin von ihrer Höhe herabsteigen und erklären, daß sie nun auch einmal ihrem Herzen folgen wolle, aber der Prinz durfte ihr nicht mit einem: nicht weiter Mutter! in den Weg treten, er durfte nicht davon sprechen, daß er jetzt ein höheres Gut kenne, als sie zu besitzen, er mußte sie in seine Arme schließen, er mußte den ganzen Inhalt seines Lebens in einer einzigen Minute verschwelgen und dann an der Hand des Kardinal-Groß-Inquisitors zum Blutgerüst forttaumeln. Das wäre nicht groß, aber es wäre individuell-wahr gewesen, und der Charakter hätte seinen Abschluß in sich gefunden, wenn auch nicht das Stück mit den, außer den pathologischen, darin losgelassenen geistigen Mächten. In dem andern Fall, den der Dichter mit Recht vorzog, durfte der Prinz auf dem Wege, seine gewonnenen inneren Erfahrungen zu betätigen und seiner Erziehung durch den Marquis und durch seine jetzt überwundene und darum auch verstandene Liebe, Ehre zu machen, seinem Vater nicht in die Hände fallen, er durfte nicht sterben, und am wenigsten durfte die Katastrophe, die an und für sich keine ist, keine innere, in sich selbst mit Notwendigkeit bedingte, sondern eine äußere, rein zufällige, auf die Weise, wie es im Stück geschieht, herbeigeführt werden, nämlich durch die Entlarvung des Gespenster-Betrugs, den wir in seiner grandiosen Dummheit und Plumpheit dem Dichter ja nur dann verzeihen und nach-

sehen können, wenn er gelingt, aber nimmermehr, wenn er, wie hier, mißglückt. Hamlet durfte fallen durch ein Fechterspiel, ja Shakespeare hätte ihm durch einen vom Dach herunterstürzenden Ziegel den Kopf zerschmettern lassen dürfen, und es wäre doch nicht durch Zufall geschehen, denn Hamlet gehörte dem Tode an, er war ein schon außer dem Grabe verwesender Mensch und es war gleichgiltig, auf welche Weise der Tod sich seines Eigentums bemächtigte. Aber Carlos, der durch das letzte große Ereignis, den Tod seines Freundes, erst zum wahren Leben erweckte, und sich seines Berufs und seiner Würde bis in die kleinste Faser seines Wesens hineinbewußte Carlos, der im Begriff stand, sich mit Männerkraft und Männerernst einer hohen Mission zu unterziehen, durfte der Geschichte nimmer mehr auf eine so jammervolle Weise unterschlagen werden, das ist nicht tragisch, das erfüllt uns nicht mit jenem ehrfurchtsvollen Schauder der allwaltenden höchsten Macht, die in dem Moment, wo sie sich zwischen ein welt-historisches Individuum und den welthistorischen Zweck, den er verfolgt, hindernd und störend hinstellt, beides zugleich aufzeigt: in dem Individuum den faulen Fleck, der der wirklichen Realisierung diese Zwecke durch dasselbe im Wege steht, und außer dem Individuum ein anderes Medium des Zwecks, welches eben dieses Individuum entbehrlich macht; das ist nichtig, entsetzlich, wahnsinnig, und wir können dem Dichter nicht einmal daraus, daß in seinem Stück nirgends die aus der Geschichte bekannte Möglichkeit einer Rettung der Niederlande, außer durch Vermittelung des Prinzen Carlos hervortritt, einen

Vorwurf machen, der die Lücke, auf die er hindeutet, gewissermaßen selbst stopfen würde, denn, wenn dies auch geschehen wäre, so würde es wenig geholfen haben, falls es dem Dichter dennoch beliebt hätte, den Helden in dem Augenblick, wo sein Leben in die Blüte trat, dem Tode zu überantworten. Es hätte uns freilich über das Schicksal eines Volkes, für das wir uns mit dem Marquis Posa, so lebhaft interessieren, eine äußere Beruhigung gegeben, aber wir hätten nun wohl gar gefragt, was der Prinz uns denn überhaupt noch angehe, da er ‚nach Besiegung seiner Leidenschaft aus seinem individuellen Lebenskreis heraustretend, doch von dem großen historischen ausgeschlossen, und wie ein Soldat, der erst kommt, wenn das Regiment vollzählig ist, zurückgewiesen wird. So stehts ums Zentrum, aber auch am Räderwerk ist viel auszusetzen. Daß der Prinz sich nur deshalb zur Eboli verirrt, weil er die Hand der Königin nicht kennt, daß er aber desungeachtet, wie wir aus dem vierten Akt erfahren, nach St. Germain Briefe mit ihr gewechselt hat, davon wollen wir nicht reden, es ist schon von anderen bemerkt worden. Aber die Motive, welche die Katastrophe mit dem Marquis herbeiführen! Er spielt das allergewagteste Spiel und findet nicht für notwendig oder auch für gut, dem Prinzen den leisesten Wink mitzuteilen, selbst da nicht, wo er ihm sein Portefeuille abfordert, ja, wo er einen Verhaftsbefehl gegen ihn in der Tasche mit sich herumträgt. Das heißt den Erdball auf eine Nadelspitze stellen, um sich nachher zu verwundern, daß sie sich biegt. Und wozu? Das hübsche Bild von der Wetterwolke und dem Schlafenden entscheidet nichts, es paßt

nicht einmal, denn Carlos ist kein Schlafender, er kennt, wir erfahren es gleich in der ersten Szene des ersten Akts, seine Situation ganz genau und erwartet einen schrecklichen Ausgang, und wenn er auch wirklich schliefe, so ist die Sicherheit eines ganzen Wesens ja wohl einen gestörten Morgen- oder Mittagsschlummer wert. Eine solche G r i l l e, von einem besseren Namen kann und darf nicht die Rede sein, ist schon dann unstatthaft, wenn nur einige Verwirrungen daraus hervorgehen, sie wird aber widerlich, wenn der Charakter, der sie sich zu Schulden kommen läßt, durch sie seinen Untergang findet, was in diesem Stück geschieht, und sie wird geradezu unerträglich, wenn noch mehr, wenn alles, wenn das ganze Drama mit der vorbereitenden und der Hauptkatastrophe davon abhängt. Hier tritt bei Schiller eben der eingangs gedachte Mangel an gestaltender Kraft hervor, die den Dichter, der sie in hinreichendem Grade besitzt, gegen dergleichen Verirrungen schon durch ihre erste Eigenschaft, dadurch, daß sie sozusagen die Motive selbst wieder motiviert, daß sie das Nerven- und Adergeflecht nicht bloß in seinen Hauptstämmen, sondern bis zum Haargewebe herab, bloßlegt, schützt, und es zeigt sich, daß der konsequente Verstand in seinem Verein mit einer mächtigen Phantasie, die aber immer nur das Allgemeine sieht und es nicht aus dem Besonderen hervorspinnt, sie nicht ersetzen kann. Shakespeare hätte sich gefragt: Wie kommt der Marquis dazu, daß er dem Prinzen alles verbirgt, daß er in demselben Augenblick, wo er selbst unverantwortlich gegen das Vertrauen, welches die Freundschaft erfordert, sündigt, in dem Freund ein das Maß des

Menschlichen überschreitendes Vertrauen voraussetzt? Dann würde er das, was er als äußeres Motiv für seine Dichtung brauchte, zu einem inneren erhoben, er würde es aus einem allgemein menschlichen oder speziell individuellen Zug abgeleitet haben, z. B. daraus, daß der Marquis den Wert des Prinzen an der Kraft seines Herzens zu lieben und also auch zu vertrauen, ermessen wollte, oder er hätte sich überzeugt, daß dies nicht gehe, und dann hätte er, wenn er das Motiv im Organismus des Ganzen nicht entbehren konnte, das Schweigen des Marquis auf die Unmöglichkeit, den Prinzen zu sprechen, oder auf ein anderes äußeres Hindernis, das freilich wieder von einer andern Seite her zu motivieren und nicht in seiner bloßen Zufälligkeit hinzustellen war, begründet. Ferner, als der Marquis den Prinzen zum zweiten Mal bei der Eboli findet, weiß er schon, daß diese dem König durch den von ihr an den Prinzen geschriebenen und gerade von ihm dem König übergebenen Brief bereits verdächtigt worden ist; dessenungeachtet, obgleich es sich nur noch um einen Tag handelt, denn der Prinz soll ja schon fliehen, um einen Tag, während dessen der Marquis bei seiner Allmacht am Hofe der Prinzessin den Weg zum König ja wohl hätte versperren können, dessenungeachtet kennt er keine andere Alternative, als entweder das Weib zu töten, oder sich selbst zu opfern. Nun opfert er sich selbst, als ob das Faktum, daß der Prinz die Eboli um Verschaffung einer Audienz seiner Mutter gebeten hat, durch seine Lüge aufgehoben würde! — Das sind die hauptsächlichsten Gedanken, die mir bei der letzten Lektüre dieses Dramas kamen. Auch das Erschossenwerden des Marquis

Posa ist höchst seltsam. Wozu? Warum nicht erst ein Gericht?

*

Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, sodaß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen.

*

Versöhnung in der Tragödie — darunter verstehen die meisten, daß die kämpfenden Potenzen sich erst miteinander schlagen, dann aber miteinander tanzen sollen.

*

1844.

Zur Beherzigung.

Schlechte Tragödien sollten dem Billigen gelten, wie gute,
Held ist der Dichter darin, aber sein Schicksal der Stoff;
Mannhaft kämpft er mit diesem, und lange hofft er, zu siegen,
Endlich erliegt er; wer hält Furcht wohl und Mitleid zurück?

Vorwort zu „Maria Magdalena"

Das kleine Vorwort, womit ich meine Genoveva begleitete, hat so viel Mißverständnis und Widerspruch hervorgerufen, daß ich mich über den darin berührten

Hauptpunkt noch einmal aussprechen muß. Ich muß aber ein ästhetisches Fundament, und ganz besonders einigen guten Willen, auf das Wesentlichste meines Gedankenganges einzugehen, voraussetzen, denn wenn die Unschuld des Wortes nicht respektiert, und von der dialektischen Natur der Sprache, deren ganze Kraft auf dem Gegensatz beruht, abgesehen wird, so kann man mit jedem eigentümlichen Ausdruck jeden beliebigen Wechselbalg erzeugen, man braucht nur einfach in die Bejahung der eben hervorgehobenen Seite eine stillschweigende Verneinung aller übrigen zu legen.

Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschen-Zustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem Alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Welt-Organismus, schon seiner Selbst-Erhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das Epoche machende, denn es gibt auch noch ein zweites und drittes, ein partiell-nationales und ein subjektiv-individuelles, die sich zu jenem verhalten, wie einzelne Szenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber so lange, bis ein alles umfassender Geist erscheint, vertreten, und wenn dieser ganz ausbleibt, als disjecti membra poetae in seine Stelle rücken, das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die

sich schließen, und einer neuen, die beginnen will.

Bis jetzt hat die Geschichte erst zwei Krisen aufzuzeigen, in welchen das höchste Drama hervortreten konnte, es ist demgemäß auch erst zwei Mal hervorgetreten: einmal bei den Alten, als die antike Welt-Anschauung aus ihrer ursprünglichen Naivetät in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neuern, als in der christlichen eine ähnliche Selbst-Entzweiung eintrat. Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte, und verschlang ihn, es legte den durch alle die bunten Götter-Gestalten des Olymps sich hindurchziehenden Nerv der Idee bloß, oder, wenn man will, es gestaltete das Fatum. Daher das maßlose Herabdrücken des Individuums, den sittlichen Mächten gegenüber, mit denen es sich in einen doch nicht zufälligen, sondern notwendigen Kampf verstrickt sieht, wie es im Oedip den Schwindel erregenden Höhepunkt erreicht. Das Shakespearsche Drama entwickelt sich am Protestantismus und emanzipierte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik seiner Charaktere, die, so weit sie Männer der Tat sind, alles Lebendige um sich her durch ungemessenste Ausdehnung verdrängen, und so weit sie im Gedanken leben, wie Hamlet, in eben so ungemessener Vertiefung in sich selbst durch die kühnsten entsetzlichsten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuscherei, herausjagen möchten.

Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er getan,

oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hinein geworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich gezeigt, in dem Zentrum, um daß das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfaßbaren Seite desselben, aufzuzeigen, und so den Punkt, auf den die gerade, wie die krumme Linie zurück zu führen schien, in zwei Hälften zu teilen gesucht. Es muß niemand wundern, daß ich Calderon, dem manche einen gleichen Rang anweisen, übergehe, denn das Calderonsche Drama ist allerdings bewunderungswürdig in seiner konsequenten Ausbildung, und hat der Literatur der Welt in dem Stücke: das Leben ein Traum! ein unvergängliches Symbol einverleibt, aber es enthält nur Vergangenheit, keine Zukunft, es setzt in seiner starren Abhängigkeit vom Dogma voraus, was es beweisen soll, und nimmt daher, wenn auch nicht der Form, so doch dem Gehalt nach, nur eine untergeordnete Stellung ein.

Allein Goethe hat nur den Weg gewiesen, man kann kaum sagen, daß er den ersten Schritt getan hat, denn im Faust kehrte er, als er zu hoch hinauf, und in die kalte Region hinein geriet, wo das Blut zu gefrieren anfängt, wieder um, und in den Wahlverwandtschaften setzte er, wie Calderon, voraus, was er zu beweisen oder zu veranschaulichen hatte. Wie Goethe, der durchaus Künstler, großer Künstler, war, in den Wahlverwandtschaften einen solchen Verstoß gegen die innere Form begehen konnte, daß er, einem zerstreuten Zergliederer nicht unähnlich, der, statt eines wirklichen Körpers, ein Automat auf das anatomische Theater brächte, eine

von Haus aus nichtige, ja unsittliche Ehe, wie die zwischen Eduard und Charlotte, zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte und dies Verhältnis behandelte und benutzte, als ob es ein ganz entgegengesetztes, ein vollkommen berechtigtes wäre, wüßte ich mir nicht zu erklären; daß er aber auf die Hauptfrage des Romans nicht tiefer einging, und daß er ebenso im Faust, als er zwischen einer ungeheuren Perspektive und einem mit Katechismus-Figuren bemalten Bretter-Verschlag wählen sollte, den Bretter-Verschlag vorzog und die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit, die wir mit Recht im ersten Teil erblickten, im zweiten zu bloßen Krankheits-Momenten eines später durch einen willkürlichen, nur notdürftig-psychologisch vermittelten Akt kurierten Individuums herabsetzte, das ging aus seiner ganz eigen komplizierten Individualität hervor, die ich hier nicht zu analysieren brauche, da ich nur anzudeuten habe, wie weit er gekommen ist. Es bedarf hoffentlich nicht der Bemerkung, daß die vorstehenden, sehr motivierten Einwendungen gegen den Faust und die Wahlverwandtschaften diesen beiden welthistorischen Produktionen durchaus nichts von ihrem unermeßlichen Wert abdingen, sondern nur das Verhältnis, worin ihr eigener Dichter zu den in ihnen verkörperten Ideen stand, bezeichnen und den Punkt, wo sie formlos geblieben sind, nachweisen sollen.

Goethe hat demnach, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, die große Erbschaft der Zeit wohl angetreten, aber nicht verzehrt, er hat wohl erkannt, daß das menschliche Bewußtsein sich erweitern,

daß es wieder einen Ring zersprengen will, aber er konnte sich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geschichte hingeben, und da er die aus den Uebergangs-Zuständen, in die er in seiner Jgend selbst gewaltsam hineingezogen wurde, entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen wußte, so wandte er sich mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel, von ihnen ab. Aber diese Zustände waren damit nicht beseitigt, sie dauern fort bis auf den heutigen Tag, ja sie haben sich gesteigert, und alle Schwankungen und Spaltungen in unserem öffentlichen, wie in unserem Privat-Leben, sind auf sie zurückzuführen, auch sind sie keineswegs so unnatürlich, oder auch nur so gefährlich, wie man sie gern machen möchte, *denn der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen.* Dies ist, nach meiner Ueberzeugung, der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht, die Philosophie, von Kant, und eigentlich von Spinoza an, hat ihn, zersetzend und auflösend, vorbereitet, und die dramatische Kunst, vorausgesetzt, daß sie überhaupt noch etwas soll, denn der bisherige Kreis ist durchlaufen und Duplikate sind vom

Ueberfluß und passen nicht in den Haushalt der Literatur, soll ihn beendigen helfen, sie soll, wie es in einer ähnlichen Krisis Aeschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die nicht von ungefähr und etwa bloß, weil das Schicksal es mit dem Theater der Athener besonders wohl meinte, so kurz hintereinander, hervortraten, getan haben, in großen gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Teil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte große Geschichts-Bewegung entfesselten Elemente, durcheinander flutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüber stehen wird, wie dieser der Gesellschaft, und wie die Gesellschaft der Idee, erzeugen. Damit ist nun freilich der Uebelstand verknüpft, daß die dramatische Kunst sich auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen muß, da das Brechen der Weltzustände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann, und da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen läßt, als durch das Zusammenstürzen der Kirchen und Häuser und die ungebändigt hereindringenden Fluten des Meeres. Ich nenne es natürlich nur mit Rücksicht auf die harmlosen Seelen, die ein Trauerspiel und ein Kartenspiel unbewußt auf einen und denselben Zweck reduzieren, einen Uebelstand, denn diesen wird unheimlich zu Mute, wenn Spadille nicht mehr Spadille sein soll, sie wollen wohl neue Kombinationen im Spiel, aber keine neue Regel, sie verwünschen den Hexenmeister, der

ihnen diese aufdringt, oder doch zeigt, daß sie möglich ist, und sehen sich nach dem Gevatter Handwerker um, der die Blätter wohl anders mischt, auch wohl hin und wieder, denn Abwechslung muß sein, einen neuen Trumpf einsetzt, aber im Uebrigen die altehrwürdige Erfindung des Ur-Ur-Großvaters, wie das Natur-Gesetz selbst, respektiert. Hier wäre es am Ort, aus dem halben Scherz in einen bittern ganzen Ernst überzugehen, denn es ist nicht zu sagen, bis zu welchem Grade eine zum Teil unzurechnungsfähe und unmündige, zum Teil aber auch perfide Kritik, sich den erbärmlichen Theater-Verhältnissen unserer Tage und dem beschränkten Gesichtskreis des großen Haufens akkomodierend, die einfachen Grundbegriffe der dramatischen Kunst, von denen man glauben sollte, daß sie, nachdem sich ihre Kraft und Wahrheit vier Jahrtausende hindurch bewährte, unantastbar seien, wie das Einmaleins, verwirrt und auf den Kopf gestellt hat. Der Maler braucht sich, und er mag dem Himmel dafür danken, noch nicht darüber zu entschuldigen, daß er die Leinewand, aus der auch Siebbeutel gemacht werden könnten, bemalt, auch verlacht man ihn noch nicht, wenn man sieht, daß er auf die Komposition seines Gemäldes Mühe und Fleiß verwendet, daß er die Farben, die ja doch auch schon an sich dem Auge schmeicheln, auf Gestalten, und die Gestalten wieder auf einen inneren, für den bloßen Gaffer nicht vorhandenen Mittelpunkt bezieht, statt das Farbenbrett selbst mit dem eingerührten Blau, Gelb und Rot, für das Gemälde zu geben, oder doch den bunten Gestalten- und Figuren-Tanz; aber jene Kunst, die, wie alles Höchste, nur dann überhaupt Etwas ist, wenn sie

das, was sie sein soll, ganz ist, muß sich jetzt, wie über eine Narrheit, darüber hudeln lassen, daß sie ihre einzige, ihre erste und letzte Aufgabe, im Auge behält, statt es sich bequem zu machen und für den Karfunkel den Kiesel zu bieten, für ein tiefsinniges und unergründliches Lebens-Symbol ein gemeines Lebens-Rätsel, das mit der gelösten Spannung in's Nichts zerplatzt, und, außer Stande, auch nur die dürftigste Seele für einen Moment zu sättigen, Nichts erweckt, als den Hungerruf: was Neues! was Neues! Ich sage es Euch, Ihr, die Ihr Euch dramatische Dichter nennt, wenn Ihr Euch damit begnügt, Anekdoten, historische oder andere, es gilt gleich, in Szene zu setzen, oder, wenn's hoch kommt, einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk aus einander zu legen, so steht Ihr, Ihr mögt nun die Tränenfistel pressen oder die Lachmuskeln erschüttern, wie Ihr wollt, um Nichts höher, als unser bekannter Vetter von Thespis her, der in seiner Bude die Marionetten tanzen läßt. Nur wo ein Problem vorliegt, hat Eure Kunst Etwas zu schaffen, wo Euch aber ein solches aufgeht, wo Euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegen tritt und zugleich in Eurem Geist, denn Beides muß zusammen fallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es, und kümmert Euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel in der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da Ihr doch nur den Uebergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne Euch mit dem Fieber einzulassen, denn dieser Pöbel, der Euch über die

Paroxysmen, die Ihr darstellt, zur Rechenschaft zieht, als ob es Eure eigenen wären, müßte, wenn er Konsequenz besäße, auch dem Richter, der dem Missetäter das Verbrechen abfragt, um seine Stellung zum Gesetz zu ermitteln, ja dem Geistlichen, der Beichte hört, den Vorwurf machen, daß er sich mit schmutzigen Dingen befasse, und Ihr seid für Nichts, für gar Nichts, verantwortlich, als für die Behandlung, die, als eine freie, Eure subjektive Unabhängigkeit vom Gegenstand und Euer persönliches Unvermischtsein mit demselben hervor treten lassen muß, und für das letzte Resultat, ja auch das Resultat braucht nicht im Lanzen-Spitzen-Sinn die Spitze Eures Werks zu sein, es darf sich eben so gut als Ausgangspunkt eines Charakters hinstellen, wie als Ausgangspunkt des ganzen Dramas, obgleich freilich, wenn Letzteres der Fall ist, das Drama der Form nach einen höheren Grad von Vollendung für sich in Anspruch zu nehmen hat. Man kann, wenn man sich genötigt sieht, über Dinge, die Niemandem ohne innere Erfahrung ganz verständlich werden, zu sprechen, sich nicht genug gegen Mißdeutung verwahren; ich füge also noch ausdrücklich hinzu, daß man hier nicht an ein allegorisches Herausputzen der Idee, überhaupt nicht an die philosophische, sondern an die unmittelbar in's Leben selbst verlegte Dialektik denken muß, und daß, wenn in einem Prozeß, wie in jedem schöpferischen, alle Elemente sich mit gleicher Notwendigkeit bedingen und voraussetzen, überall von einem Vor und Nach die Rede sein kann, der Dichter (wer sich für einen hält, möge sich darnach prüfen!) sich jedenfalls eher der Gestalten bewußt werden wird, als der Idee, oder vielmehr des Verhält-

nisses der Gestalten zur Idee. Doch, wie gesagt, die ganze Anschauungsweise ist eine unzulässige, die aber noch sehr verbreitet zu sein scheint, da, was aus ihr allein hervorgehen kann, selbst einsichtige Männer nicht aufhören, mit dem Dichter über die Wahl seiner Stoffe, wie sie es nennen, zu hadern, und dadurch zeigen, daß sie sich das Schaffen, dessen erstes Stadium, das empfangende, doch tief unter dem Bewußtsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein, wenn auch veredeltes, Machen vorstellen, und daß sie in das geistige Gebären eine Willkür verlegen, die sie dem leiblichen, dessen Gebundensein an die Natur freilich heller in die Augen springt, gewiß nicht zusprechen würden. Den Gevatter Handwerker, dessen ich oben gedachte, mag man schelten, wenn er Etwas bringt, was dem gnädigen Herrn mit vielen Köpfen nicht behagt, denn der wackere Mann kann das Eine so gut liefern, als das Andere, er hat sich, als er seine Anekdote auswählte, bloß im Effekt verrechnet, und für Rechenfehler ist Jedermann verantwortlich; dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er es nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will, oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht zurück verdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbständigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann eben so gut, wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod, oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Goethes Jugend-Genossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe.

Ich sagte: die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beendigen helfen. In *diesem* Sinne soll sie, wie alle Poesie, die sich nicht auf Superfötation und Arabeskenwesen beschränkt, *zeitgemäß* sein, in *diesem* Sinn, und in *keinem andern*, ist es *jede echte*, in *diesem* Sinn habe ich auch im Vorwort zur Genoveva meine Dramen als *künstlerische Opfer der Zeit* bezeichnet, denn ich bin mir bewußt, daß die individuellen Lebens-Prozesse, die ich darstellte und noch darstellen werde, mit den jetzt obschwebenden allgemeinen Prinzipien-Fragen in engster Verbindung stehen, und obgleich es mich nicht unangenehm berühren konnte, daß die Kritik bisher fast ausschließlich meine Gestalten in's Auge faßte, und die Ideen, die sie repräsentieren, unberücksichtigt ließ, indem ich hierin wohl nicht mit Unrecht den Beweis für die wirkliche Lebendigkeit dieser Gestalten erblickte, so muß ich nun doch wünschen, daß dies ein Ende nehmen, und daß man auch dem zweiten Faktor meiner Dichtungen einige Würdigung widerfahren lassen möge, da sich natürlich ein ganz anderes Urteil über Anlage und Ausführung ergibt, wenn man sie bloß in Bezug auf die behandelte Anekdote betrachtet, als wenn man sie nach dem zu bewältigenden Ideen-Kern, der Manches notwendig machen kann, was für jene überflüssig ist, bemißt. Der erste Rezensent, den meine Geneoveva fand, glaubte in jener Bezeichnung meiner Dramen eine der

Majestät der Poesie nicht würdige Konzession an die Zeitungspolemik unserer Tage zu erblicken und fragte mich, wo denn in meinen Stücken jene Epigrammatie und Bezüglichkeit, die man jetzt zeitgemäß nenne, anzutreffen sei. Ich habe ihm hierauf Nichts zu antworten, als daß ich die Begriffe der Zeit und des Zeitungsblatts nicht so identisch finde, wie er zu tun scheint, falls sein sonderbarer Einwurf anders ernst gemeint und nicht bloß darauf gerichtet war, mir die hier gegebene nähere Entwicklung meiner vielleicht zu lakonisch hingestellten Gedanken abzudringen. Ich weiß übrigens recht gut, daß sich heut zu Tage eine ganz andere Zeitpoesie in Deutschland geltend macht, eine Zeitpoesie, die sich an den Augenblick hingibt, und die, obgleich sie eigentlich das Fieber mit der Hitzblatter, die Gärung im Blut mit dem Hautsymptom, wodurch sie sich ankündigt, verwechselt, doch, insofern sie dem Augenblick wirklich dient, nicht zu schelten wäre, wenn nur sie selbst sich des Scheltens enthalten wollte. Aber, nicht zufrieden, in ihrer zweifelhaften epigrammatisch-rhetorischen Existenz toleriert, ja gehegt und und gepflegt zu werden, will sie allein existieren, und gibt sich, polternd und eifernd, das Ansehen, als ob sie Dinge verschmähte, von denen sie wenigstens erst beweisen sollte, daß sie ihr erreichbar sind. Man kann in keinem Band Gedichte, denn gerade in der Lyrik hat sie Quartier geschlagen, mehr blättern, ohne auf heftige Kontroversen gegen die Sänger des Weins, der Liebe, des Frühlings u. s. w., die toten, wie die lebendigen, zu stoßen, aber die Herren halten ihre eigenen Frühlings- und Liebeslieder zurück, oder produzieren, wenn sie damit auftreten, solche Nich-

tigkeiten, daß man unwillkürlich an den Wilden denken muß, der ein Klavier mit der Axt zertrümmerte, weil er sich lächerlich gemacht hatte, als er es zu spielen versuchte. Lieben Leute, wenn Einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir Alle aus dem Konzert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt, aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart und Beethoven triumphiert. Auch daraus, daß die Epigramme, die Ihr bekannten Personen mit Kreide auf den Rücken schreibt, schneller verstanden werden und rascher in Umlauf kommen, als Juvenal'sche Satyren, müßt Ihr nicht schließen, daß Ihr den Juvenal übertroffen habt; sie sind dafür auch vergessen, sobald die Personen den Rücken wenden oder auch nur den Rock wechseln, während Juvenal hier nicht angeführt werden könnte, wenn er nicht noch nach Jahrtausenden gelesen würde. Als Goethe der schönsten Lieder-Poesie, die uns nach der seinigen geschenkt worden ist, der Uhland'schen, in einer übellaunigen Minute vorwarf, es werde daraus nichts „Menschen-Geschick Aufregendes und Bezwingendes" hervorgehen, so hatte er freilich Recht, denn Lilien-Duft ist kein Schießpulver, und auch der Erl-König und der Fischer, obgleich sie Millionen Trommelschläger-Stückchen aufwiegen, würden im Krieg so wenig den Trompeter- als einen anderen Dienst versehen können. Die Poesie hat Formen, in denen der Geist seine Schlachten schlägt, die epischen und dramatischen, sie hat Formen, worin das Herz seine Schätze niederlegt, die lyrischen, und das Genie zeigt sich eben dadurch, daß es jede auf die rechte Weise ausfüllt, indeß das Halb-

Talent, das für die größeren nicht Gehalt genug hat, die engeren gern zu zersprengen sucht, um trotz seiner Armut reich zu erscheinen. Ein solcher, von einem total verkehrt gewählten Gesichtspunkt aus gefällter Ausspruch, den Goethe selbst in den Gesprächen mit Eckermann schon modifizierte, hätte der Kritik zu Nichts Veranlassung geben sollen, als zu einer gründlichen Auseinandersetzung, worin sich Uhland und der piepsende Ratten- und Mäusekönig, der sich ihm angehängt hat, die „schwäbische Schule", von einander unterscheiden, da ja nicht Uhland, sondern ein von Goethe unbesehens für ein Mitglied dieser Schule gehaltener schwäbischer Dichter den Ausspruch hervorrief. Es ist hier zu dieser Auseinandersetzung, die sich übrigens um so eher der Mühe verlohnte, als sich, wenn man bis zum Prinzip hinabstiege, wahrscheinlich ergäbe, daß eine gemeine Gemüts- und eine gemeine Reflexions-Lyrik gleich nullenhaft sind und daß ein Einfall über den „Baum" der „Menschheit", an dem die „Blüte" der „Freiheit" unter dem „Sonnenkuß" des „Völkerlenzes" aufbricht, wirklich nicht mehr besagen will, als ein Hausvater-Gefühl unter'm blühenden Apfelbaum, nicht der Ort, aber ich kann nicht umhin, auf den Unterschied selbst dringend aufmerksam zu machen, um mich nicht in den Verdacht zu bringen, als ob ich die melodielose Nüchternheit, die zu dichten glaubt, wenn sie ihre Werkeltags-Empfindungen oder eine hinter dem Zaun aufgelesene Alte-Weiber-Sage in platte Verse zwängt, einer Rhetorik vorziehe, die zwar, schon der spröden Einseitigkeit wegen, niemals zur Poesie, aber doch vielleicht zur Gedanken- und, wenn dies gelingt, auch

zur Charakterbildung führt. Man soll die Flöte nicht nach dem Brennholz, das sich allenfalls für den prophezeiten Weltbrand aus ihr gewinnen ließe, abschätzen, aber das gemeine Brennholz soll noch weniger auf seine eingebildete Verwandtschaft mit der Flöte dicke tun. Es versteht sich von selbst, daß ich nicht alle Schwaben, und noch weniger bloß die Schwaben, zur schwäbischen Schule rechne, denn auch Kerner 2c. ist ein Schwabe.

Vielleicht sagt der Eine oder der Andere: dies sind ja alte, bekannte, längst festgestellte Dinge. Allerdings. Ja, ich würde erschrecken, wenn es sich anders verhielte, denn wir sollen im Aesthetischen, wie im Sittlichen, nach meiner Ueberzeugung nicht das elfte Gebot erfinden, sondern die zehn vorhandenen erfüllen. Bei alledem bleibt Demjenigen, der die alten Gesetztafeln einmal wieder mit dem Schwamm abwäscht und den frechen Kreide-Kommentar, mit dem allerlei unlautre Hände den Grundtext übermalt haben, vertilgt, immer noch sein bescheidenes Verdienst. Es hat sich ein gar zu verdächtiges Glossarium angesammelt. [Die Poesie soll nicht bleiben, was sie war und ist: Spiegel des Jahrhunderts und der Bewegung der Menschheit im Allgemeinen, sie soll Spiegel des Tags, ja der Stunde werden.] Am allerschlimmsten aber kommt das Drama weg, und nicht, weil man zu viel, oder das Verkehrte von ihm verlangt, sondern weil man gar Nichts von ihm verlangt. Es soll bloß amüsieren, es soll uns eine spannende Anekdote, allenfalls, der Pikantheit wegen, von psychologisch-merkwürdigen Charakteren getragen, vorführen, aber es soll bei Leibe nicht mehr tun: was im Shakespeare (man wagt, sich auf ihn zu be-

rufen) nicht amüsiert, das ist vom Uebel, ja es ist, näher besehen, auch nur durch den Enthusiasmus seiner Ausleger in ihn hinein phantasiert, er selbst hat nicht daran gedacht, er war ein guter Junge, der sich freute, wenn er durch seine wilden Schnurren mehr Volk, wie gewöhnlich, zusammen trommelte, denn dann erhielt er vom Theater-Direktor einen Schilling über die Wochen-Gage und wurde wohl gar freundlich in's Ohr gekniffen. Ein berühmter Schauspieler, jetzt verstorben, hat, wie ihm von seinen Freunden nachgesagt wird, dem neuen Evangelium die praktische Nutzanwendung hinzugefügt, er hat alles Ernstes behauptet, daß der „Poet" dem „Künstler" nur ein Szenarium zu liefern habe, welches dann durch diesen extemporierend auszufüllen sei. Die Konsequenz ist hier, wie allenthalben, zu loben, denn man sieht doch, wohin das Amüsement-Prinzip führt, aber das Sach-Verhältnis ist dies. Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedanken-Schemen blieb. Darstellbar ist nun nur das Handeln, nicht das Denken und Empfinden; Gedanken und Empfindungen gehören also nicht an sich, sondern immer nur so weit, als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden, in's Drama hinein; dagegen sind aber Handlungen keine Handlungen, wenigstens keine dramatische, wenn sie sich ohne die sie vorbereitenden Gedanken und die sie begleitenden Empfindungen, in nackter Abgerissenheit, wie Natur-Vorfälle, hinstellen,

sonst wäre ein stillschweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Kluft zwischen Handeln und Leiden keineswegs so groß ist, als die Sprache sie macht, denn alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Welt-Willen gegenüber, in ein Leiden auf, und gerade dies wird in der Tragödie veranschaulicht, alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln, und wie unser Interesse mit eben so großer Befriedigung auf dem Menschen ruht, wenn er sich auf sich selbst, auf das Ewige und Unvergängliche im zerschmetterten Individuum besinnt und sich dadurch wieder herstellt, was im Leiden geschieht, als wenn er dem Ewigen und Unvergänglichen in individueller Gebundenheit Trotz bietet, und dafür von diesem, das über alle Manifestation hinausgeht, wie z. B. unser Gedanke über die Hand, die er in Tätigkeit setzt, und das selbst dann, wenn ihm der Wille nicht entgegen tritt, noch im Ich auf eine hemmende Schranke stoßen kann, die strenge Zurechtweisung empfängt, so ist das Eine auch eben so gut darstellbar, wie das Andere, und erfordert höchstens den größeren Künstler. Ich wiederhole es: eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargstellt wurde, sondern Embryo und Gedanken-Schemen blieb. Dieser innere Grund ist zugleich der einzige, die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen Darstellung, darum darf der Dichter sie nie aus den Augen verlieren. Aber diese Darstellbarkeit ist nicht nach der Konvenienz und den in

„steter Wandlung“ begriffenen Mode-Vorurteilen zu bemessen, und wenn sie ihr Maß von dem realen Theater entlehnen will, so hat sie nach dem Theater aller Zeiten, nicht aber nach dieser oder jener speziellen Bühne, worin ja, wer kann es wissen, wie jetzt die jungen Mädchen, vielleicht noch einmal die Kinder das Präsidium führen, und dann, ihren unschuldigen Bedürfnissen gemäß, darauf bestehen werden, daß die Ideen der Stücke nicht über das Niveau von: quäle nie ein Tier zum Scherz u. s. w. oder: Schwarzbeerchen, bist du noch so schön u. s. w. hinausgehen sollen, zu fragen. Es ergibt sich bei einigem Nachdenken von selbst, daß der Dichter nicht, wie es ein seichter Geschmack, und auch ein unvollständiger und frühreifer Schönheits-Begriff, der, um sich bequemer und schneller abschließen zu können, die volle Wahrheit nicht in sich aufzunehmen wagt, von ihm verlangen, zugleich ein Bild der Welt geben und doch von den Elementen, woraus die Welt besteht, die widerspenstigen ausscheiden kann, sondern daß er alle gerechten Ansprüche befriedigt, wenn er jedem dieser Elemente die rechte Stelle anweist, und die untergeordneten, die sich nun einmal, wie querlaufende Nerven und Adern, mit im Organismus vorfinden, nur hervor treten läßt, damit die höheren sie verzehren. Davon, daß der Wert und die Bedeutung eines Dramas von dem durch hundert und tausend Zufälligkeiten bedingten Umstand, ob es zur Aufführung kommt oder nicht, also von seinem äußern Schicksal, abhange, kann ich mich nicht überzeugen, denn, wenn das Theater, das als vermittelndes

Organ zwischen der Poesie und dem Publikum sehr hoch zu schätzen ist, eine solche Wunderkraft besäße, so müßte es zunächst doch das lebendig erhalten, was sich ihm mit Leib und Seel ergibt; wo bleiben sie aber, die hundert und tausend „bühnengerechten" Stücke, die „mit verdientem Beifall" unter „zahlreichen Wiederholungen" über die Bretter gehen? Und um von der Fabrik-Ware abzusehen, werden Shakespeare und Calderon, die ja doch nicht bloß große dramatische Dichter, sondern auch wahre Theater-Schriftsteller gewesen sein sollen, gespielt, hat das Theater sie nicht längst fallen lassen und dadurch bewiesen, daß es so wenig das Vortreffliche, als das Richtige, fest hält, geht daraus aber nicht mit Evidenz hervor, daß nicht, wie diejenigen, die nur halb wissen, worauf es ankommt, meinen, das faktische Dargestelltwerden, das früher oder später aufhört, ohne darum der Wirkung des Dichters eine Grenze zu setzen, sondern die von mir aus der Form als unbedingt notwendig abgeleitete und ihrem wahren Wesen nach bestimmte Darstellbarkeit über Wert und Bedeutung eines Dramas entscheidet? Hiermit ist nun nicht bloß die naive Seidelmann'sche Behauptung beseitigt, von der ich zunächst ausging, und die eigentlich darauf hinausläuft, daß ein poetisches Nichts, das sich in jeder Façon, die der Künstler ihm aufzudrücken beliebt, noch besser ausnimmt, als in der von Haus aus mitgebrachten, der Willkür des genialen Schauspielers freieren Spielraum verstattet, als das zähe poetische Etwas, an das er sich hingeben muß; sondern es ist damit auch all das übrige Gerede, dessen ich gedachte, auf sein Körnlein Wahrheit reduziert, es ist gezeigt, daß der

echte dramatische Darstellungs-Prozeß ganz von selbst und ohne nach der Bühne zu blinzeln, alles Geistige verleiblichen, daß er die dualistischen Ideen-Faktoren, aus deren Aneinanderprallen der das ganze Kunstwerk entzündende schöpferische Funke hervor springt, zu Charakteren verdichten, daß er das innere Ereignis nach allen seinen Entwickelungsstadien in einer äußeren Geschichte, einer Anekdote, aus einander fallen und diese Anekdote, dem Steigerungsgesetz der Form gemäß, zur Spitze auslaufen lassen, also spannend und Interesseerweckend gestalten, und so auch denjenigen Teil der Leser-Zuschauerschaft, der die wahre Handlung gar nicht ahnt, amüsieren und zufrieden stellen wird.

Kann aber, ich darf diese Frage nicht umgehen, die so weit fortgeschrittene Philosophie die große Aufgabe der Zeit nicht allein lösen, und ist der Standpunkt der Kunst nicht als ein überwundener oder ein doch zu überwindender zu betrachten? Wenn die Kunst Nichts weiter wäre, als was die Meisten in ihr erblicken, ein träumerisches, hin und wieder durch einen sogenannten ironischen Einfall über sich selbst unterbrochenes Fortspinnen der Erscheinungswelt, eine gleichsam von dem äußeren Theater auf's innere versetzte Gestalten-Komödie, worin die verhüllte Idee nach, wie vor, mit sich selbst Versteckens spielt, so müßte man darauf unbedingt mit Ja antworten, und ihr auflegen, die viertausendjährige Sünde einer angemaßten Existenz mit einem freiwilligen Tode zu büßen, ja selbst die ewige Ruhe nicht als einen, durch ihre erst jetzt überflüssig gewordene Tätigkeit verdienten Lohn, sondern nur als ein

ihr aus Rücksicht auf den von ihr der Menschheit in ihren Kinderjahren durch ihre nicht ganz sinnlosen Bilder und Hieroglyphen verschafften nützlichen Zeitvertreib bewilligtes Gnadengeschenk hinzunehmen. Aber die Kunst ist nicht bloß unendlich viel *mehr*, sie ist etwas ganz *Andres*, sie ist die *realisierte Philosophie*, wie die *Welt* die *realisierte Idee*, und eine Philosophie, die nicht mit ihr schließen, die nicht selbst in ihr zur Erscheinung werden, und dadurch den höchsten Beweis ihrer Realität geben will, braucht auch nicht mit der Welt anzufangen, es ist gleichgültig, ob sie das erste oder das letzte Stadium des Lebensprozesses, von dem sie sich ausgeschlossen wähnen muß, wenn sie ohne Darstellung auskommen zu können glaubt, negiert, denn auf die *Welt* kann sie sich, als auf eine solche Darstellung, nicht zurück beziehen, ohne sich zugleich mit auf die *Kunst* zu beziehen, da die Welt eben erst in der Kunst zur Totalität zusammen geht. Eine schöpferische und ursprüngliche Philosophie hat dies auch noch nie getan, sie hat immer gewußt, daß sie sich eine Probe, die die von ihr nackt reproduzierte Idee selbst sich nicht ersparen konnte, nicht unterschlagen darf, und deshalb in der Kunst niemals einen bloßen Stand-, sondern ihren eigenen Ziel- und Gipfelpunkt erblickt; dagegen ist es charakteristisch für jede formale, und aus nahe liegenden Gründen auch für die Jüngerschaft jeder anderen, daß sie selbst da, wo sie lebendige Gestalt geworden ist, oder doch werden sollte, nicht aufhören kann, zu zersetzen, und, gleich einem Menschen, der, um sich zu überzeugen, ob er auch Alles das, was, wie er aus der Anthropologie weiß, zum Menschen gehört, wirklich besitze, sich Kopf-,

Brust- und Bauchhöhle öffnen wollte, die Spitze aller Erscheinung, in der Geist und Natur sich umarmen, durch einen zugleich barbarischen und selbstmörderischen Akt zerstört. Eine solche Philosophie erkennt sich selbst in der höheren Chiffre der Kunst nicht wieder, es kommt ihr schon verdächtig vor, daß sie dieselbe aus der von ihr mit so viel Mühe und Anstrengung zerrissenen Chiffre der Natur zusammengesetzt findet, und sie weiß nicht, woran sie sich halten soll; da stößt sie aber zu ihrem Glück im Kunstwerk auf einzelne Partieen, die (sollten's unter einem Gemälde auch nur die Unterschriften des Registrators sein!) in der ihr allein geläufigen Ausdrucksweise des Gedankens und der Reflexion abgefaßt sind, weil entweder der Geist des Ganzen dort wirklich nicht zur Form durchdrang, oder weil nur eine, der Form nicht bedürftige, Copula hinzustellen war; die hält sie nun für die Hauptsache, für das Resultat der Darstellung, um das sich das übrige Schnörkelwesen von Figuren und Gestalten ungefähr so herum schlinge, wie auf einem kaufmännischen Wechsel die Arabesken, Merkur und seine Sippschaft, um die reelle Zahl, mit Eifer und Ehrlichkeit reiht sie diese Perlen, Sentenzen und Gnomen genannt, am Faden auf und schätzt sie ab; da das Resultat nun aber natürlich eben so kläglich ausfällt, als wenn man die Philosophie nach ihrem Reichtum an Leben und Gestalt messen wollte, so spricht sie mit voller Ueberzeugung ihr endliches Urteil dahin aus, daß die Kunst eine kindische Spielerei sei, wobei ja wohl auch, man habe Exempel, zuweilen ein von einem reichen Mann auf der Straße verlorenes Goldstück gefunden und wieder in Kurs gesetzt werde. Wer diese

Schilderung für übertrieben hält, der erinnere sich an Kants famosen Ausspruch in der Anthropologie, wo der Alte vom Berge alles Ernstes erklärt, das poetische Vermögen, von Homer an, beweise Nichts, als eine Unfähigkeit zum reinen Denken, ohne jedoch die sich mit Notwendigkeit ergebende Konsequenz hinzuzufügen, daß auch die Welt in ihrer stammelnden Mannigfaltigkeit Nichts beweise, als die Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten.

Wenn nun aber das Drama keine geringere, als die weltgeschichtliche Aufgabe selbst lösen helfen, wenn es zwischen der Idee und dem Welt- und Menschen-Zustand vermitteln soll, folgt nicht daraus, daß es sich ganz an die Geschichte hingeben, daß es historisch sein muß? Ich habe mich über diesen wichtigen Punkt an einem andern Ort, in der Schrift: Ein Wort über das Drama, Hamburg bei Hoffmann und Campe, 1843, auf die ich hier wohl verweisen darf, dahin ausgesprochen, daß das Drama schon an und für sich und ohne spezielle Tendenz (die eigentlich, um recht geschichtlich zu werden, aus der Geschichte heraus tritt, und die Nabelschnur, die jede Kraft mit der lebendigen Gegenwart verknüpft, durchschneidet, um sie an die tote Vergangenheit mit einem Zwirnsfaden fest zu binden) historisch und daß die Kunst die höchste Geschichtschreibung sei. Diesen Ausspruch wird Keiner, der rückwärts und vorwärts zu schauen versteht, anfechten, denn er wird sich erinnern, daß uns nur von denjenigen Völkern der Welt, die es zur Kunst gebracht, die ihr Dasein und Wirken in einer unzerbrechlichen Form nieder gelegt haben, ein Bild geblieben ist, und hierin liegt zunächst der nie zu verachtende fak-

tische Beweis; er wird aber auch erkennen, daß der sich schon jetzt verstrengernde historische Ausscheidungsprozeß, der das Bedeutende vom Unbedeutenden, das uns völlig Abgestorbene, wenn auch in sich noch so Gewichtige, von dem noch in den Geschichtsorganismus hinüber Greifenden sondert, sich immer steigern, daß er die Nomenklatur dereinst einmal bis auf die Alexander und Napoleone lichten, daß er noch später nur noch die Völker-Physiognomieen und dann wohl gar nur noch die durch die Phasen der Religion und Philosophie bedingten allgemeinsten Entwickelungs-Epochen der Menschheit festhalten, ja sogar, der Humor kommt hier von selbst, darum verzeihe man ihn, die deutschen Lyrici, die mit Niemand anstoßen, der ihnen nicht vorher die Unsterblichkeit einräumt, lieblos fallen lassen wird; da nun aber die großen Taten der Kunst noch viel seltener sind, als die übrigen, aus dem einfachen Grunde, weil sie eben erst aus diesen resultieren, und da sie sich deshalb langsamer häufen, so leuchtet ein, daß die Kunst in dem ungeheuren Meer, worin Welle Welle verschlingt, noch lange Baken stecken, und der Nachwelt den allgemeinen und allerdings an sich unverlierbaren, weil unmittelbar im Leben aufgehenden, Gehalt der Geschichte in der Schale der speziellen Perioden, deren Spitze sie in ihren verschiedenen Gliederungen bildet, überliefern, ihr also, wenn auch nicht das weitläuftige und gleichgültige Register der Gärtner, die den Baum pflanzten und düngten, so doch die Frucht mit Fleisch und Kern, auf die es allein ankommt, und außerdem noch den Duft der Atmosphäre, in der sie reifte, darbieten kann. Endlich freilich wird auch hier

der Punkt der Unübersehbarkeit erreicht werden, Shakespeare wird die Griechen, und was nach Shakespeare hervortritt, wird ihn verzehren, und ein neuer Kreislauf wird beginnen, oder Kunst und Geschichte werden versanden, die Welt wird für das Gewesene das Verständnis verlieren, ohne etwas Neues zu erzeugen, wenn sich nicht mit größerer Wahrscheinlichkeit annehmen ließe, daß dem Planeten mit dem Geschlecht, das er trägt, die schöpferische Kraft zugleich ausgehen wird. Die Konsequenzen dieses Gesichtspunktes ergeben sich von selbst, die Geschichte, in so fern sie nicht bloß das allmälige Fortrücken der Menschheit in der Lösung ihrer Aufgabe darstellen, sondern auch den Anteil, den die hervorragenden Individuen daran hatten, mit Haushälterin-Genauigkeit spezifizieren will, ist wirklich nicht viel mehr, als ein großer Kirchhof mit seinem Immortalitäts-Apparat, den Leichensteinen und Kreuzen und ihren Inschriften, die dem Tod, statt ihm zu trotzen, höchstens neue Arbeit machen, und wer weiß, wie unentwirrbar sich im Menschen die unbewußten und bewußten Motive seiner Handlungen zum Knoten verschlingen, der wird die Wahrheit dieser Inschriften selbst dann noch in Zweifel ziehen müssen, wenn der Tote sie sich selbst gesetzt und den guten Willen zur Aufrichtigkeit dargelegt hat. Ist nun aber solchemnach das materielle Fundament der Geschichte ein von vorn herein nach allen Seiten durchlöchertes und durchlöcherbares, so kann die Aufgabe des Dramas doch unmöglich darin bestehen, mit eben diesem Fundament, diesem verdächtigen Konglomerat von Begebenheiten-Skizzen und Gestalten-Schemen, einen zweifelhaften Galvanisierungs-Versuch

anzustellen, und der nüchterne Lessing'sche Ausspruch in der Dramaturgie, wonach der dramatische Dichter die Geschichte, je nach Befund der Umstände, benutzen oder unbenutzt lassen darf, ohne in dem letzten Fall einen Tadel, oder in dem ersten ein spezielles Lob zu verdienen, wird, wenn man ihn nur über die Negation hinaus dahin erweitert, daß das Drama dessenungeachtet den höchsten Gehalt der Geschichte in sich aufnehmen kann und soll, in voller Kraft verbleiben, am wenigsten aber durch Shakespeares Beispiel, in dessen historischen Dramen die auf das Aparte zuweilen etwas versessene romantische Schule plötzlich mehr finden wollte, als in seinen übrigen, des größeren Gesichtskreises wegen unzweifelhaft höher stehenden Stücken, umgestoßen werden, denn Shakespeare scheuerte nicht etwa die „alten Schaumünzen" mit dem Kopf Wilhelms des Eroberers oder König Ethelreds wieder blank, sondern mit jenem großartigen Blick in das wahrhaft Lebendige, der diesen einzigen Mann nicht sowohl auszeichnet, als ihn macht, stellte er dar, was noch im Bewußtsein seines Volks lebte, weil es noch daran zu tragen und zu zehren hatte, den Krieg der roten Rose mit der weißen, die Höllen-Ausgeburten des Kampfes und die, in der deshalb so „fromm und maßvoll" gehaltenen Person Richmonds aufdämmernden Segnungen des endlichen Friedens. Wenn dies von aller Geschichte gilt, wenn es denn der Fall ist, so gilt es noch ganz besonders von der deutschen; es betrübt mich daher aufrichtig, daß bei uns, ungeachtet so viel schlimmer Erfahrungen, das Dramatisieren unserer ausgangs- und darum sogar im untergeordne-

ten Sinn gehaltlosen Kaiser-Historien immer wieder in die Mode kommt. Ist es denn so schwer, zu erkennen, daß die deutsche Nation bis jetzt überall keine Lebens-, sondern nur eine Krankheits-Geschichte aufzuzeigen hat, oder glaubt man alles Ernstes, durch das in Spiritussetzen der Hohenstaufen-Bandwürmer, die ihr die Eingeweide zerfressen haben, die Krankheit heilen zu können? Wenn ich die Talente, die ihre Kraft an einem auf diesem Wege nicht zu erreichenden, obgleich an sich hochwichtigen und realisierbaren Zweck vergeuden, nicht achtete, so würde ich die Frage nicht aufwerfen. Es gibt hierfür eine andere, freilich sekundaire Form, die nicht so sehr, wie die dramatische, auf Konzentration und Progression angewiesen ist, und die durch die ihr verstattete Detailmalerei ein Interesse, das sie im Volk nicht vorfindet, ohne daß das Volk darum zu schelten wäre, erwecken kann, die von Walter Scott geschaffene Form des historischen Romans, die in Deutschland keiner so vollständig ausgefüllt, ja erweitert hat, als Wilibald Alexis in seinem letzten Roman: der falsche Woldemar. Auf diesen Roman, der, an Brandenburg anknüpfend, alle deutschen Verhältnisse der dargestellten wichtigen Epoche zur Anschauung bringt und Geschichte gibt, ohne sie auf der einen Seite in Geschichten aufzulösen, oder auf der anderen einem sogenannten historischen Pragmatismus die Fülle des Lebens und der Gestalten zu opfern, nehme ich hier zur Verdeutlichung meiner Gedanken gern Bezug.

So viel im Allgemeinen. Nun noch ein Wort in Beziehung auf das Drama, das ich dem Publikum

jetzt vorlege. Der Bänkelsängerstab, vor dem Immermann so gerechte Scheu trug, widert auch mich an, ich werde daher nicht über mein Stück und dessen Oekonomie (obgleich ich einige Ursache, und vielleicht auch einiges Recht dazu hätte, denn man hat mir die Judith und die Genoveva fast auf den Kopf gestellt, man hat mir in der ersteren namentlich das Moment, worin ihr ganzes Verdienst liegt, die Verwirrung der Motive in der Heldin, ohne die sie eine Katze, wenn man will, eine heroische, geworden oder geblieben wäre, und die Ableitung der Tat aus eben dieser Verwirrung, die nur dadurch ein tragische, d. h. eine in sich, des welthistorischen Zwecks wegen notwendige, zugleich aber das mit der Vollbringung beauftragte Individuum wegen seiner partiellen Verletzung des sittlichen Gesetzes vernichtende, werden konnte, zum Vorwurf gemacht, mir also geradezu die Tugend als Sünde angerechnet), ich werde nur über die Gattung, zu der es gehört, reden. Es ist ein bürgerliches Trauerspiel. Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißkredit geraten, und hauptsächlich durch zwei Uebelstände. Vornämlich dadurch, daß man es nicht aus seinen inneren, ihm allein eigenen, Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit aufgebaut, sondern es aus allerlei Aeußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Ueberfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten

Standes mit dem zweiten und ersten in Liebes-Affären, zusammengeflickt hat. Daraus geht nun unläugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches, hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst gesetztes und gar nicht zu umgehendes, auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er dreißig Taler gehabt, dem die gerührte Sentimentalität wohl gar noch ein: wäre er doch zu mir gekommen, ich wohne ja Nr. 32, hinzufügt) oder einem: Wäre sie (ein Fräulein gewesen usw.) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tage mit größerer Bereitwilligkeit, wie sonst, ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln, dafür haben sich aber die resp. Armen-Vorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst. Dann auch dadurch, daß unsere Poeten, wenn sie sich einmal zum Volk hernieder ließen, weil ihnen einfiel, daß man doch vielleicht bloß ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal, und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlornen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln, oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinab drücken zu müssen glaubten, sodaß ihre Personen uns zum Teil als verwunschene Prinzen und Prinzessinnen vorkamen, die der Zauberer aus Malice nicht einmal in Drachen und Löwen und andere respektable Notabilitäten der

Tierwelt, sondern in schnöde Bäckermädchen und Schneidergesellen verwandelt hatte, zum Teil aber auch als belebte Klötze, an denen es uns schon Wunder nehmen mußte, daß sie Ja und Nein sagen konnten. Dies war nun, wo möglich, noch schlimmer, es fügte dem Trivialen das Absurde und Lächerliche hinzu, und obendrein auf eine sehr in die Augen fallende Weise, denn jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren sie sich ebenso gut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflükken und nicht aus dem Meer fischen, sondern daß der Handwerker sie sich in seiner Werkstatt, der Pflüger sie hinter seinem Pflug zusammen liest, und mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß diese simplen Leute sich, wenn auch nicht aufs Konversieren, so doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Mischen und Veranschaulichen ihrer Gedanken, verstehen. Diese beiden Uebelstände machen das Vorurteil gegen das bürgerliche Trauerspiel begreiflich, aber sie können es nicht rechtfertigen, denn sie fallen augenscheinlich nicht der Gattung, sondern nur den Pfuschern, die in ihr gestümpert haben, zur Last. Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische, Handlung sich in einer niederen, oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre bewegt. Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der sich unmittelbar daran knüpfenden Reflexion eher bis auf einen gewissen Grad für die Mängel der tragischen Form entschädigt, so hängt im bür-

gerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzel-Geschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem, von der sogenannten Versöhnung unserer Aesthetik, welche sie in einem in der wahren Tragödie — die es mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden zu tun hat — unmöglichen, in der auf konventionelle Verwirrungen gebauten, aber leicht herbeizuführenden schließlichen Embrassement der anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze zu erblicken pflegen, aufs strengste zu unterscheidenden Resultat des Kampfes, zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem andern Wege zu erreichen, entgegen tritt. In dem letzten Punkt, der Erläuterungen wegen werde es bemerkt, ist die Ottilie der Wahlverwandtschaften ein vielleicht für alle Zeiten unerreichbares Meisterstück, und gerade hierin, hierin aber auch allein, lag Goethes künstlerisches Recht, ein so ungeheures Schicksal aus einer an den Oedip erinnernden Willenlosigkeit abzuleiten, da die himmlische Schönheit einer so ganz innerlichen Natur sich nicht in einem ruhigen, sondern nur im allergewaltsamsten Zustande aufdecken konnte. Hiernach, zu aller-

nächst z. B. nach dem Verhältnis der Anekdote zu den im Hintergrund derselben sich mit ihren positiven und negativen Seiten bewegenden sittlichen Mächten der Famile, der Ehre und der Moral, wäre denn auch bei meinem Stück allein zu fragen, nicht aber nach der sogenannten „blühenden Diktion“, diesem jammervollen bunten Kattun, worin die Marionetten sich spreizen, oder nach der Zahl der hübschen Bilder, der Pracht-Sentenzen und Beschreibungen, und anderen Unter-Schönheiten, an denen arm zu sei, die erste Folge des Reichtums ist. Die Erbfehler des bürgerlichen Trauerspiels, deren ich oben gedachte, habe ich vermieden, das weiß ich, unstreitig habe ich andere dafür begangen. Welche? Das möchte ich am liebsten von den einsichtsvollen Beurteilern meiner Genoveva im Vaterland und in den Blättern für literarische Unterhaltung, denen ich hier für ihre gründlichen und geistreichen Rezensionen öffentlich meinen Dank ausspreche, erfahren.

Paris, den 4. März 1844.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Was wir im Drama bös sehen werden, das müssen wir auch wieder gut werden sehen.

*

Der Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende, ist für sie nicht vorhanden, so wenig, wie die Gesunden für den Arzt. Nur, wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse — die äußeren sind für den Handwerker

da, der sie durcheinander schiebt, und dadurch denn freilich auch die müssige Neugier befriedigt, ja, wenn er sie wieder zurecht rückt, eine so vollständige Versöhnung zustande bringt, daß der wahre Dichter, der sich eben mit dem Unauflöslichen beschäftigt, und der das Böse so wenig aus dem Ring seines Dramas verweisen kann, als Gott es aus der Welt verweisen konnte, weit hinter dem Mann zurückbleibt —nur wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe, und wenn es ihr verwehrt wird, sie hier zu suchen, wenn man sie, statt sie zu fragen: bringst du die Gesundheit, nämlich den geläuterten sittlichen Zustand, wieder hervor, fragt, warum sie sich mit einem so häßlichen Fieber, worin die Helden nur noch Unterjacken, aber nicht die Toga tragen, befaßt, so ist kein dramatischer Messias möglich, oder vielmehr, da das Drama sich auch im Notfall selbständig entfalten kann, er wird für das Theater seiner Zeit nicht vorhanden sein.

*

Nun werde ich zunächst den Moloch, das furchtbarste meiner Stücke, ausführen. Ich scheue mich ordentlich ein bischen davor, denn die Idee ist wie ein zweischneidiges Schwert. Dann den Christus. Damit wäre die erste Abteilung des großen Dramas, das ich beabsichtige, und von dem die einzelnen Stücke gewissermaßen nur Akte sind, geschlossen und von der Komödie der Vergangenheit könnte ich zur Komödie der Gegenwart übergehen. Diese wird in drei Stücken abgetan, und dann gehe ich in der Tragödie: zu irgend einer Zeit! auf die Komödie der Zukunft über. Ich denke nämlich nicht Theater- oder Lesefutter zu liefern, sondern in einem

einzigen großen Gedicht, dessen Held nicht mehr dieses oder jenes Individuum, sondern die Menschheit selbst ist, und dessen Rahmen nicht einzelne Anekdoten und Vorfälle, sondern die ganze Geschichte umschließt, den Grundstein zu einem ganz neuen, bis jetzt noch nie dagewesenen Drama zu legen, und bin überzeugt, daß, wenn ich selbst nicht der Mann bin, das Gebäude zustande zu bringen was ich erst dann wissen kann, wenn es wirklich steht, doch diejenigen dramatischen Dichter, die nach mir hervortreten werden, den Weg, den ich zuerst eingeschlagen habe, wandeln müssen, denn das bisherige ist abgetan, obgleich es natürlich nie an sog. poetischen Subjekten fehlen wird, die Doublette nach Doublette anfertigen. Ich habe über diesen außerordentlich wichtigen Punkt eine große Vorrede, eigentlich eine Abhandlung, geschrieben, die ich der Maria Magdalena vordrucken lassen will, indem die wenigen meiner Freunde, die den ganzen Umfang meiner Idee kennen, nicht müde wurden, mich dazu aufzufordern und mir zu sagen, ich könne und dürfe mich über die Kritik nicht beklagen, wenn ich ihr nicht wenigstens den Riß zum Gebäude mitteilen wolle. Ob es helfen wird, muß ich abwarten.

*

„Es ist doch eine Versöhnung, wenn im Drama die Bösen zu Grunde gehen." Nun ja, in dem Sinn, worin der Galgen ein Versöhnungspfahl ist.

*

Schlechte Tragödien-Dichter bringen allerdings auch eine Tragödie zustande, aber sie ist nicht im Stück, sondern außer dem Stück zu suchen. Der Dichter selbst ist

der Held und der Stoff, den er behandelt, ist sein Schicksal, mit dem er ringt; eine Zeit lang schwebt der Kampf, dann aber entscheidet er sich, das Schicksal siegt, der Dichter fällt und wird leider nicht beweint, sondern ausgelacht.

*

Es hängt nicht weniger, als Alles davon ab, daß der Begriff der Schuld richtig gefaßt und nicht, wäre es auch nur nach irgend einer Seite hin, mit dem untergeordneten der Sünde, der selbst im modernen Drama, wo er freilich aus nahe liegenden Gründen größeren Spielraum findet, als im antiken, immer wieder in jenem aufgelöst werden muß, wenn das Drama sich über das Anekdotische hinaus zum Symbolischen erheben soll, verwechselt werde, denn wie der Begriff der tragischen Schuld, nur aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren eben als Maßlosigkeit, der natürlichen Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes, des ersten und berechtigsten von allen, äußert, entwickelt werden darf, nicht aber erst aus einer von den vielen Konsequenzen dieser ursprünglichen Inkongruenz, die viel zu tief in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen hinabführen, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehalts noch zuzulassen, so ist auch der Begriff der tragischen Versöhnung nur aus der Maßlosigkeit, die, da sie sich in der Erscheinung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee wieder von ihrer mangelhaften Form befreit, zu entwickeln. Allerdings bleibt die ursprüngliche Inkongruenz zwischen Idee und

Erscheinung unbeseitigt und unerledigt, aber es ist einleuchtend, daß im Kreise des Lebens, den die Kunst, so lange sie sich selbst versteht, nie überschreiten wird, Nichts abgetan werden kann, was außerhalb dieses Kreises liegt, und daß sie ihr höchstes Ziel erreicht, wenn sie gleich die nächste Konsequenz dieser Inkongruenz, die Maßlosigkeit ergreift und in ihr das Sich-Selbst-Aufhebungs-Moment aufzeigt, die Inkongruenz selbst aber, die sich in der Nacht der Kreation verliert, als unmittelbar gegebenes Faktum auf sich beruhen läßt.

*

Meine künftigen Dramen werden gewiß dem Grundcharakter nach von meinen bisherigen nicht verschieden sein, aber ich hoffe, man soll meine eigenen individuellen Schmerzen nicht darin wieder erkennen, man soll finden, daß ich die tragischen Sentenzen nicht mehr mit meinen am eigenen Krampf zitternden Arm vollziehe, und das ist Alles, was man vom Dichter fordern kann, denn weiter bringt es keiner.

*

Daß in der dramatischen Kunst die Versöhnung immer über den Kreis des speziellen Dramas hinausfällt, werden Wenige begreifen.

*

— Doch machte der Schluß-Gesang des Chors, der noch bleibt, wenn der Vorhang wieder gestiegen ist, und singend abgeht, wieder Eindruck auf mich. Im Allgemeinen sehe ich jetzt deutlicher ein, wie früher, daß die Tragödie am Chor ein wesentliches Moment verloren hat, denn, um eben nur eines zu berühren, wie kahl ist der Schluß unserer Stücke, wenn die Helden weggemäht

und höchstens die Leichen-Bestatter und die Klage-Weiber übrig geblieben sind, und welch eine schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in Reproduzieren, der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor, als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar Alles das vergegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können.

*

Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte. Und wenn dies, einer solchen Kraft gegenüber, zu viel gesagt sein könnte, so ist doch sehr gut eine gebrochene Dichter-Natur denkbar, bei der das in anderen Menschen gebundene und von vornherein ins Gleichgewicht gebrachte, im Künstler aber entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene elementarische Leben unmittelbar in Taten hervor bräche, weil die künstlerischen Produktionen in sich ersticken oder in der Geburt verunglücken.

*

Es ist sehr leicht, Anekdoten zu sog. Dramen zurecht zu stutzen, und dem Theater dadurch einen neuen Glanz zu geben, daß man es vollends in Brand steckt, aber es ist schwerer, aus dem großen Fortbildungsprozeß der Menschheit heraus in eine neue sittliche Welt zu gestalten, denn das setzt voraus, daß man innerlich dabei beteiligt sein, daß man den Bruch nicht bloß erkennen, sondern auch fühlen, ja, daß man für die Geisterschlacht, die Großvater und Kindes-Kind in unserer engen Brust, in

der sich Beide begegnen, schlagen, ein Auge und eine darstellende Hand haben muß.

*

Ein Weib, das eine Tochter gebiert, und diese gebiert gleich wieder eine, und so fort. Das Drama in seiner Steigerung.

*

In der bildenden Kunst ist die Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung ist, Resultat des Kampfes (dort der physischen Elemente, wie hier der geistigen) nicht breites Fundament eines ungestörten Daseins.

1845

Shakespeare

Shakespeare war kein Brite, wie Jesus Christus kein Jude,
Denn, wie jegliches Land einen vertretenden Geist
In dem größten Poeten gefunden, den es erzeugte,
Fand ihn die Welt in ihm, darum erschien er als Mensch.

Aus einem Aufsatze

Im Drama kann man nicht einseitig sein, es ist der charakteristische Vorzug dieser höchsten Form der Kunst, daß sich das Individuum nicht in ihr, wie in den anderen, austoben kann, ohne sie zu vernichten, d. h. zum

dialogisierten Monolog, den der Dichter auf Bauchrednermanier mit sich selbst hält, herabzusetzen.

Aus Tagebüchern

Ein echtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast eben so viele Gänge und Zimmer unter, als über der Erde haben. Gewöhnliche Menschen kennen nur diese, der Baumeister auch jene.

*

Hamlet ist schon Aas vor der Tragödie und diese zeigt uns nur die Roden und Disteln, die aus ihm aufschießen.

*

Uhren sind keine Welten; darum Stücke a la Lessing keine Dramen.

*

Die aristophanische Komödie vernichtet in der Form die Form selbst und hebt so nicht bloß die Welt, der sie parodierend gegenüber tritt, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkt, von dem sie ausgeht, notwendig ist.

*

Welch ein unendlicher Unterschied zwischen der Kunst des Aeschylos, aus dem düstern mythologischen Hintergrund eine Welt voll Leben hervor zu spinnen, und den fratzenhaften modernen Versuchen, z. B. Goethes im zweiten Teile des Faust, die Mythologie in eine Art von Mosaik aufzulösen, und diese zum Putz um neue, fremdartige, gar nicht damit in organischer Verbindung stehende Ideen, ja Einfälle, herum zu reihen.

Ich lese die Shakespearischen Stücke jetzt des Shakespeareschen Individuums wegen, das zwar selten, aber doch zuweilen hervortritt. Ein Zug ist mir besonders interessant, der, wie er die Poeten darstellt und behandelt. Welche Subjekte im Cäsar und Timon, welche erniedrigende Vergleiche im Heinrich dem Vierten. Diese Jammermenschen, die statt des Huts einen Lorbeerkranz tragen und jedem Vorübergehenden auf die Leichdornen treten, um zu beweisen, daß sie in Begeisterung sind, müssen ihm ebenso zuwider gewesen sein, wie mir. Ich glaube auch fest, daß es keine armseligere Geschöpfe gibt, als diese, deren ganze Existenz nur eine einzige Lüge ist.

*

Aristoteles hat auf die dramatische Kunst noch schlimmer eingewirkt durch seine Bestimmung, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecken solle, als durch seine Einheiten. Und doch ist jene richtig, wenn man nur eine Beschreibung des Gemütszustandes, den die Tragödie hervorbringen muß, falls sie echt ist, nicht für die Definition ihres Zwecks hält. Allerdings muß die Tragödie Furcht erregen, denn wenn sie es nicht tut, so ist dies ein Beweis, daß sie aus nichtigen Elementen aufgebaut ist, und wenn sich zu dieser Furcht nicht Mitleid gesellt, so zeigt es an, daß die dargestellten Charaktere oder die Situationen, in die sie hinein geraten, sich vom Menschlichen und vom Möglichen oder doch Wahrscheinlichen zu weit entfernen.

1846

Dichte, Dichter, nur halte Dich in den Grenzen der Bühne!
Wachse, Knabe, nur nie über den Maßstab hinaus!

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Mit jeder Dekorationsveränderung, jedem Szenenwechsel fängt ein Stück für das Publikum von vorn an. Das bedenke der Dichter und sei sparsam damit!

*

Wenn man das Deutsche Theater mit seinem Gemengsel von Uebersetzungen und Nachahmungen betrachtet, so sollte man zu dem Schluß kommen, daß der Deutsche sich nicht selbst zu amüsieren verstehe. Das wäre sehr schlimm, denn es würde eine Unfähigkeit unseres Volkes beweisen, sich in dem dem Menschen allein möglichen Sinne vom Druck des Lebens frei zu machen und den stumpfen Ernst, der nur für den Augenblick gilt, durch ein geistreiches Spiel, das Ausdruck der Zeit selbst ist, aufzuheben.

*

Daß diese Trauerspiel-Verfasser, die Nichts, als die allgemeinsten Kategorien des Lebens veranschaulichen, die Trivialität ihres Treibens nicht einsehen. Man könnte mit gleichem Fug, wie manche ihrer Lehren, die

erhabene Mahnung, daß der Mensch essen und trinken müsse, wenn er nicht verhungern wolle, vortragen.

*

Es las mir gestern Abend ein hiesiger Dichter sein neues Trauerspiel vor. Wenn ich diese Stücke ohne Motive, Charaktere und Situationen, die den Knochenbau des Dramas durch das faule Fleisch aufgedunsener Redensarten zu ersetzen suchen, ins Auge fasse, so ist mir wirklich, als sähe ich auf leerem Platz statt eines Baumeisters einen wahnsinnigen Mauermann mit einem gefüllten Tüncheimer stehen, der seine Tünche aufs Geradewohl nach allen Weltgegenden verquistet, und gar nicht bemerkt, daß es um ihn her an Wänden fehlt, daß zu einem Gebäude nicht einmal ein Fundament gelegt ist.

*

Der Ort, wo ein dramatischer Dichter ein Gleichnis anzubringen wagt, muß ein ganz besonders geeigneter sein und das Gleichnis selbst ein so reiches, daß es uns nicht bloß den doppelt fühlbaren Stillstand vergessen macht, sondern uns auch über das Ungewöhnliche, die Menschen im Bilde Metaphern spinnen zu sehen, die ihnen im wirklichen Leben nicht einfallen, hinaushebt.

*

Es ist eine interessante Frage, ob individuelle Abweichungen von allgemeinen Kunstgesetzen sich durch die besondere Beschaffenheit des künstlerischen Individuums rechtfertigen lassen. Ich kenne nur einen einzigen Fall, worin es geschehen ist und diesen gibt Shakesepare an die Hand. Es ist für mich kein Zweifel, daß sein Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich mit der Form des Dramas nicht verträgt. Vor der Kunst ist es gleich,

ob ein Fehler auf Königliche Weise oder in Bettler-Manier begangen, ob ein entbehrlicher, obgleich an sich gehaltvoller, Charakter gebracht, oder eine eben so überflüssige als nichtige Sentenz eingeflickt wird, denn jener Charakter würde Sentenz geblieben und diese Sentenz würde Charakter geworden sein, wenn König und Bettler, Reichtum und Armut gegen einander ausgetauscht hätten. Die Kunst kann sich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen, und die Natur sich nicht, wie die Kunst, ins Enge zusammenziehen. Hierin unterscheiden sie sich und aus diesem Unterschied sind die Grundgesetze der Kunst abzuleiten, wie die meisten Probleme der Natur namentlich die Kunst selbst auf ihn zurück zu führen. Es folgt daraus für die Kunst zunächst die Notwendigkeit freier Beschränkung; das singuläre Kunstgebilde muß mit dem Universum in Verbindung gesetzt und doch auch von demselben abgeschnitten, die Adern der Natur müssen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden. Hiegegen verstößt Shakespeare, aber man vergibt es ihm nicht allein, man hat ein Gefühl, als ob man ihm nicht zu vergeben, sondern ihm für die Grenz-Verwirrung sogar noch zu danken hätte. Warum Wahrscheinlich, weil in diesem Dichter die beleidigende subjektive Willkür so ganz wegfällt, daß uns sein Individuum völlig verschwindet und daß wir durch das Medium der Kunst eine unmittelbare Naturwirkung zu erfahren glauben. Will man das Umgekehrte empfinden, so lese man einen sogenannten Humoristen z. B. Jean Paul.

*

Ich wollte ein Stück dichten, wie ich lange Zeit ge-

glaubt hatte, daß Shakespeare eins gedichtet habe. Es existiert nämlich in der englischen Literatur ein bürgerliches Drama: Ein Trauerspiel in Yorkshire, das von Unverständigen dem Shakespeare zugeschrieben wird. Unendlich lange habe ich umsonst versucht, es aufzutreiben und mir die merkwürdigsten Dinge darüber in den Kopf gesetzt. In diesem Sommer erhielt ich es endlich und fand es nicht bloß unter meiner Erwartung, sondern fast unter aller Kritik. Eine ganz gemeine Mordgeschichte, ganz gemein vorgetragen, woran Shakespeare nicht mehr Anteil hat, als am Rinaldo Rinaldini. Nun schoß alles, was sich in meinem Geist an Anschauungen an diese imaginäre Produktion geknüpft hatte, zu einer selbständigen zusammen. Ein Mord, der bloß deswegen geschieht, weil ein Paar Poltrone, die sich, ihrer Feigheit wegen, vor einander schämen, von Mordtaten reden und sich, da die Gelegenheit sich darbietet, gegenseitig imponieren wollen; ein Mensch, dem auf diese Weise die Geliebte hingeschlachtet und der hinterdrein der blutigen Tat von den Buben, die sie begangen haben, selbst gezüchtigt wird; ein wahnsinniger Schmerz in ihm, der einen solchen Höhepunkt erreicht, daß er, um nur des Lebens los zu werden, sich zu der ihm aufgebürdeten Tat wirklich bekennt, nun in dem einen Buben die Ueberzeugung, daß ein Mensch, der eine solche Beschuldigung ohne Tortur bejahe, verrückt sein müsse, und Gewissensbisse, Angst vor der aus der ersten entspringenden zweiten, in seinen Augen ungleich größeren Missetat, einen Verrückten dem Henker in die Hände zu liefern; Versuche ihn auch den Richtern als verrückt darzustellen, dadurch Verwirrung, und als er nicht wei-

ter kann, Selbstentlarvung und Bekenntnis, im Mittelpunkt reine, aber gedrückte und beschränkte Menschheit in einem Mädchencharakter, der schon fertig und mir sehr gelungen ist, und als milderndes Grundelement der Humor, der das Schreckliche so mit dem Bizarren versetzt, daß Eins wie das Andere, nur noch gemäßigt wirkt.

*

Man kann einen dramatischen Charakter, warum er so oder so ist, nicht aus dem Charakter selbst erklären, so wenig als die Nase, warum sie sich so oder so anders zieht, aus der Nase; man muß ihn aus dem Stück zu erklären suchen, wie die Nase aus dem Gesicht, und es spricht eher für als gegen den Dichter, wenn auch dann noch etwas Unerklärliches übrig bleibt.

*

Sittlich muß das Drama immer sein, gesittet kann es nicht immer sein.

*

Was nur dem Meister der Kunst begreiflich ist: die Notwendigkeit, das Wesentlichste oft ganz beiläufig zu sagen, um den schönen Schein der Freiheit nicht aufzuheben!

*

Lope de Vega hat über 2000 Dramen hervorgebracht und außerdem noch eine Unzahl anderer Dichtungen, sodaß wenigstens 900 Zeilen auf einen Tag kommen, die nur niederzuschreiben eine rüstige Schreiberfaust erforderlich ist. Da sollte man denn doch billig mit seinem Uebersetzer, dem Grafen Soden, von dem ich diese Notizen entlehne, ausrufen: wozu noch andere Götter

suchen, hier will ich niederknien und anbeten, denn was ist Shakespeare selbst mit seinen 30 Stücken gegen Lope; was wohl sonst, als was 30 gegen 2000 sind; Nichts so viel wie Nichts! Prüft man die Sache jedoch genauer, so findet man, wenigstens nach den mir vorliegenden Akten, daß die ganze Kunst auf die zweideutige Geschicklichkeit unermüdlich dasselbe zu sagen, sich ohne Unterlaß zu wiederholen, und bei jeder Wiederholung gleich flach zu sein, hinausläuft. Ich sage, nach den mir vorliegenden Akten, von denen sich freilich annehmen läßt, daß der Bewunderer, der sie aus dem Staube des Literaturarchivs zum Zweck einer erneuten Krönung hervorzog, mit Takt und Umsicht ausgewählt haben wird. Im Allgemeinen ist und bleibt es meine feste Ueberzeugung, daß der Reichtum solcher Dichter, die man, wenn man sich eine ethymologische Spielerei erlauben wollte, Verdünner nennen könnte, nie in den Ideen, die haben sie gar nicht und verachten sie, auch nicht in den Charakteren, woher sie nehmen ohne Ideen, sondern einzig und allein in den Situationen und in noch untergeordneteren Elementen liegt und liegen kann. Bei den Spaniern zum Mindesten gilt dies ohne Einschränkung; wie sie die gemeinsten Gedanken und Vorstellungen in ihrem Katalog mit ihren neuesten Bildern zu umkleiden nicht aufhören, so ermüden sie eben so wenig, die gemeinsten Charaktere mit neuem Dialog-Flitter behängt, wieder vorzuführen und glauben, Alles getan zu haben, wenn sie die Verhältnisse auf eine neue Art in einander wirrten. Nach meinem Gefühl ist das trivial zum Sterben.

*

Von so vielen Seiten wird als erster Anspruch an den dramatischen Styl die Leichtigkeit erhoben. Ich glaube mit großem Unverstand.

*

Es ist eine alte Bemerkung, daß die Decenz steigt, wie die Moralität fällt. Auch hat die Sache ihre positive Seite, denn offenbar wird ein unreines Gemüt durch Worte und Dinge in Aufruhr gebracht, die auf ein reines eine solche Wirkung nicht gehabt hätten, ich sehe aber nicht ein, warum, wenn der Unreinen mehr sind, als der Reinen, nicht auch bei der Feststellung der Konvenienzen auf jene mehr Rücksicht genommen werden sollte, als auf diese. So sind denn auch die Decenz-Forderungen, die man an den Künstler und vorzüglich an den dramatischen Dichter macht, nicht eigentlich anzufechten, sondern es ist höchstens darzutun, daß sie den Begriff seiner Kunst aufheben und ihm das Recht auf die Existenz absprechen. Mit der Sittlichkeit kann er sich niemals im Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft. Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert; was tut der Künstler, was tut vor allem der dramatische Künstler anders, als daß er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt. Die Moralität ist die angewandte, die auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit; mit ihr kann der Dichter bei gebrochenen Erscheinungen, in denen die Natur und selbst die Gesellschaft experimentiert oder doch vorbereitet, in Zwiespalt geraten, doch wird es nur in extremen Fällen geschehen. Die Konvenienz ist, wie

schon ihr Name beweist, nichts Ursprüngliches, sondern eine Uebereinkunft, die sehr viel Sittlichkeit und Moralität, ganz so viel als davon naiv und instinktiv ist, in sich aufnehmen kann, und meistens sehr viel Unsittlichkeit und Unmoralität aufnimmt.

*

Jean Paul beweist, daß Erkenntnis der Form nicht zur Form führt und daß sie nicht ein Resultat der freien Tätigkeit des Geistes ist, sondern ein Produkt seiner ursprünglichen Beschaffenheit. Es liegt in diesem Gedanken eine Welt von Konsequenzen, die weit über den Kreis der Kunst hinaus gehen; ich möchte mich aber nicht erkühnen, diese Konsequenzen zu ziehen.

*

Ich muß mich hüten, bei meinem Drama in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzuführen, wie bisher. Es ist sicher, daß ich mich im Hauptpunkt nicht irre, daß jedes Drama ein festes, unverrückbares Fundament haben muß. Muß es darum aber auch jeder Charakter haben, und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich nicht ohne Ekel auf bloße Relativitäten einlassen.

1847.

An den Künstler

Ob du auch bilden magst, was unvergänglich
Durch alle Zeiten wandeln soll und glänzen,

Doch wird dich die, in der du lebst, nicht kränzen.
Sie wird dir trotzen, stumpf und unempfänglich.
Die Menschheit, schon an sich so unzulänglich,
Kann sich in ihren enggesteckten Grenzen
Nicht einmal aus dem Zauberquell ergänzen,
Der aus ihr selbst hervorbricht, überschwänglich.
Beklage es, doch einzig ihrethalben,
Die mit dem Nicht-Genießen dies Verkennen
Zu teuer büßt, und nimmer deinetwegen.
Denn, wollte sie dich gleich zum König salben,
So würden dich die Zweifel nicht mehr brennen,
Durch die du zahlst für aller Götter Segen!

*

Ein zweites

Und ob mich diese Zweifel brennen müssen?
So rufst du aus und mögtest es verneinen;
Auch mag der Frost dir unerträglich scheinen,
Der oft dich schüttelt bei der Muse Küssen.
Doch sprich: wenn deinen schöpf'rischen Ergüssen,
In denen alle Wonnen sich vereinen,
Die Schmerzen fehlten, stünden nicht mit Weinen
Die Brüder fern so einzigen Genüssen?
Drum nimm sie hin, die Ungerechtigkeiten
Der Welt, die dir die Lust des Daseins trüben
Und bittern Zwiespalt in dir selbst erwecken.
Sie sind bestimmt, von Anbeginn der Zeiten,
Die höhere Gerechtigkeit zu üben
Und einen Zwiespalt größrer Art zu decken.

*

Der Verstand in Ehren

Selbst die Musik beruht zuletzt auf Zahl und Verhältnis,
Und du schiltst den Verstand, wenn er im Drama sich zeigt?
Jegliche Frage gestatt' ihm, doch keine einzige Antwort,
Und du erkältest dein Bild nimmer, du läuterst es nur,
Denn die Phantasie wird wieder und wieder sich regen,
Wenn er die schlummernde weckt, bis sie ihm völlig genügt.

*

Die Komödie

Was die Komödie sei? Die höchste und reichste der Formen!
Jede geringere wird ihr ja aufs Neue zum Stoff!

*

Dem Teufel sein Recht im Drama

Brecht ihr dem Teufel die Zähne erst aus, was wills noch beweisen,
Daß der Herr ihn besiegt, welchem zu Ehren ihrs tut?
Wenn ihr dem Einzelcharakter sein Nein im Drama verbietet:
Was beweist noch das Ja eures entmarkten Gedichts?

*

Auf einen Absolutisten des Verses im Drama

Alle Dramen in Versen, und das in deutschen, obgleich doch

Längst vor dem strengen Verdikt Klärchen in Prosa gelang?
Freund, du lieferst dem Mond, dem ewig wechselnden, nächstens
Sicher das passende Kleid, welches noch keinem geglückt!

*

Ueber den Stil des Dramas

Der Dialog ist leicht! Der Dialog ist schwerfällig! Das ist das Einzige, was die Rezensenten, und selbst die besseren, über den Stil eines Dramas zu bemerken pflegen. Diese Bemerkungen zeigen ihre Flachheit aber schon durch ihre Allgemeinheit. Denn gingen sie aus wahrer Sachkenntnis hervor, so müßten sie auf einzelne Szenen, ja auf einzelne Reden, beschränkt werden, da die Leichtigkeit oder Schwerfälligkeit des Dialogs gar kein charakteristisches Kennzeichen eines ganzen Dramas sein kann, wenn es anders ein ernstes und ein Dichterwerk ist.

Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas, und die Kritik tut schon darum wohl, bei ihr zu beginnen, weil sie, wenn sie hier nicht befriedigt wird, gar nicht weiter zu gehen braucht. In der Idee, selbst in den Charakteren, versteckt sich das Abstrakte sehr tief und wird um so schwerer entdeckt, als in diesem Kreise auch das Konkreteste bei seiner symbolischen Natur darauf zurückführt, es sich also um die immer äußerst schwierige Ermittelung handelt, ob eine an sich schon bis zur Unmerklichkeit feine Linie überschritten

wurde, oder nicht. In der Sprache offenbart es sich dem ästhetischen Sinne sogleich, denn nur durch sie und in ihr wird die lange adjektivlose Arbeit des poetischen Geistes, die in einigen Stadien sogar mit dem Geschäft des Denkers, der Tätigkeit des Psychologen in freilich modifizierter Form zusammentrifft, zur entschiedenen Dichtertat. Aber allerdings muß man, um sich an die Analyse der Sprache zu wagen und aus ihrer Beschaffenheit das Urteil ableiten zu dürfen, den spezifischen Unterschied zwischen einer Relation und einer Darstellung erkannt haben, und diese Erkenntnis scheint selten zu sein, setzt auch wirklich manches voraus, was über die Fähigkeit, einen Satz von einer Periode zu unterscheiden, hinaus geht.

An der Sprache ist es die wunderbarste Seite, wie der allgemeine Geist des Volkes, dessen Produkt sie ist, und der individuelle, der sich ihrer zu seinen Einzelzwekken bedient, ineinander wirken und, sich gegenseitig ergänzend und beschränkend, ein Drittes erzeugen, das beiden gemeinschaftlich angehört. Der allgemeine Geist und der individuelle stehen sich in diesem Prozeß, wie Zeichner und Kolorist gegenüber; der eine zieht die Linien, und trennt, um dies zu können, alles begleitende aufs schärfste vom wesentlichen; der andere gibt die Farben und sieht sich hierin eben durch diese Trennung, die nicht allein die Eigenschaften, Zustände und Verhältnisse an sich von den Dingen abgeschnitten, sondern auch für die graduelle Bestimmung derselben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit übrig gelassen hat, vorgearbeitet und unterstützt. Die Sprache erscheint hierbei als fest und flüssig zugleich; als fest, indem sie

die Ueberschreitung des nach den ihr zu Grunde liegenden Uranschauungen und Erfahrungen einmal gezogenen Kreises, der sie zur Trägerin einer bestimmten Nationalität macht, nicht gestattet; als flüssig, indem sie sich der freien Bewegung innerhalb dieses Kreises, der größeren Vertiefung in diese Anschauungen und Erfahrungen und der weiteren Verknüpfung derselben nicht widersetzt. Dies gilt von allen Sprachen ohne Ausnahme; von dem Maß der Enthaltsamkeit, die der allgemeine Geist an seinem Teil bewies, und der Freiheit, die demgemäß der individuelle vorfindet, hängt der Wert jeder einzelnen ab, nicht aber von dem Grade des an sich relativen, weil klimatisch und sonst, bedingten Wohllauts, denn eine Sprache kann äußerst musikalisch und nichts desto weniger geistlos und unpoetisch sein, ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokal-Fülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungs-Unfähigkeit trotzen. Darauf aber kommt es an, daß der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelange, daß er hier an der Grenze der sich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten, durchsichtigen Leib erhalte; nicht darauf, daß durch unendliches Sichten, Wägen und Messen ein Zwitter-Medium heraus gebracht werde, das doch nicht Musik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tons zu werden braucht, das aber die Eitelkeit, sich der Musik um einen Schritt zu nähern, mit dem unschätzbaren Vorzug, den Geist mit jeder seiner Lebensregungen unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen, bezahlen muß.

Das Leben des Geistes tritt nun in doppelter Ge-

stalt, als Denken und Dichten, in der Sprache hervor. Natürlich ist dies schon in der Sprachbildung selbst, seiner ersten und größten Tat, zu der alle übrigen sich verhalten, wie die Kinder zur Mutter, der Fall, und wenn hier die Tätigkeit dieser beiden Faktoren auch unmittelbar zusammenging, so geschah das doch nicht auf eine in dem Produkt nicht mehr zu unterscheidende Weise. Im Gegenteil setzen sich Denker und Dichter dur durch strenge Sonderung der einem jeden dieser Faktoren angehörigen Formen und Zeichen gründlich in den Besitz der Sprache und versichern sich ihrer Kraft, machen aber freilich auch zuweilen, und nicht selten zur Unzeit, die Erfahrung, daß der eine hier und da für den anderen, aushelfend oder vorgreifend, eingetreten oder gar, daß die ganze Arbeit, nach irgend einer Seite hin, z. B. sehr oft, wo die gespenstisch-abstrakte Vorsilbe u n sich aufdringt, zu früh eingestellt worden ist. Hier ist der Punkt, auf dem der Gedanke an eine Universalsprache, gegen die sich die verschiedenen Nationalsprachen wie eben so viele ihr vorhergegangene Exerzitien verhielten, deren Zweck auf relative Ermittelungen und Vorbereitungen hinausliefe, wenigstens nicht unvernünftig und willkürlich erscheint. Allerdings deckt in den letzteren immer eine die Lücken der anderen, auch sind diese Lücken selbst durchaus charakteristisch, müssen also nicht als rohe Zufälligkeiten betrachtet werden, sondern als notwendige Konsequenzen des den ganzen Schöpfungsprozeß beherrschenden Individualisierungs-Gesetzes, als stumpfe Linien an den geistigen Physiognomien der Völker, die sich vor dem rechten Auge ganz von selbst in sprechende an der Physiognomie

der Menschheit verwandeln. Aber die Kenntnis der Rahmen erweitert nicht die Spiegel, und die Hoffnung, sie alle dereinst näher und näher zusammenrücken, dann zerbrechen und auf dem Gipfel der Zivilisation in einem einzigen verschmelzen zu sehen, ermangelt keineswegs des Fundaments. Denn es handelt sich hierbei nicht um die Abfindung eines unberechtigten, nicht aus dem Wesen der Sache selbst hervorgehenden, sondern nur von einer ihr fremden Sphäre aus an sie angeknüpften Gelüstes, etwa nach größerer Gemächlichkeit im äußern Verkehr, im Handel und Wandel; es handelt sich um die Befriedigung des tief in der Natur des Geistes begründeten Bedürfnisses, in jedem Kreise, und also auch in dem der Sprache, von den niedrigeren Organismen in allmählicher Erhebung zu den höheren und zum höchsten, sie alle in sich aufnehmenden, vorzudringen. Auch soll, um zu diesem Ziel zu gelangen, nicht aus dem Stegreife ein Sprung unternommen, es soll nur einfach fortgeschritten werden, da man, wenn kein Stillstand eintritt, auf demselben Weg, und ungefähr auch mit denselben Opfern in Bezug auf das dahinten zu lassende gar zu individuelle Beiwerk, von der Nationalsprache zur Universalsprache kommen muß, auf dem und mit denen man von der Individualsprache, um die ersten stammelnden Verständigungs- und Mitteilungsversuche so zu nennen, zur Familien-, Provinzial- und Nationalsprache kam.

Weiter nun und entschiedener gehen Denken und Dichten in dem Individuum, das sich der Sprache zu seinen Einzelzwecken bedient, auseinander, doch muß man sich auch hier keine absolute Trennung vorstellen.

Der menschliche Geist wirkt immer in ungebrochener Totalität, und wenn er sich auch gewöhnlich nur mit der einen oder der andern seiner Fakultäten gegen die Welt herauskehrt, so sind die übrigen darum nicht minder vorhanden, weil sie die bescheidene Arbeit der Ernährung verrichten und auf das Zeugungsgeschäft Verzicht leisten. Uns interessiert hier vornehmlich der spezifische Unterschied, der zwischen dem Denk- und dem Dichtungsvermögen besteht; an die höhere Einheit derselben müssen wir uns aber auch erinnern, weil beide eine Seite haben, worin sie zusammen laufen und weil gerade diese Seite das Hervortreten gewisser Zwitter-Erscheinungen und die Verwechselung derselben mit den normalen erklärt, die sonst unerklärlich sein würde. Das Denkvermögen betätigt sich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philosophischen System; das Dichtungsvermögen in der unmittelbaren Aufnahme und freien Reproduktion symbolischer Anschauungen und gipfelt im geschlossenen Kunstwerk; der Begriff wurzelt aber in der Anschauung und tritt zunächst als Vorstellung auf; die dichterische Anschauung partizipiert durch ihre symbolische Beschaffenheit, die sie eben über die gemeine erhebt, am Begriff, und beide unterscheiden sich ihrer Richtung nach darin, daß der Begriff in unendlicher Ausbreitung alles besondere ins allgemeine auflöst, die dichterische Anschauung in eben so unendlicher Vertiefung das Allgemeine im besonderen aufdeckt. Wenn man dieses Grund-Verhältnis gehörig erwägt und dabei berücksichtigt, wie schwer überall ein letztes zu fassen ist und wie viele Stufen hinauf und hinunter führen, so wird man nicht allein

die Entstehung einer sogenannten poetischen Philosophie und einer philosophischen, bald didaktischen- bald rhetorischen Porsie begreifen, sondern es auch natürlich finden, daß Philosophie und Poesie in der Regel um so mehr anziehen, je weniger sie ganz sind, was sie sein sollen. Es wird nicht alles Philosophie, was dazu ansetzt, nicht alles Poesie oder gar Kunst, was sich poetisch anläßt, und dies schnöde mittlere, das im Werdeprozeß stecken bleibt und die rohen Elemente zu wohlfeilem und mühelosem Genuß darbietet, verursacht alle jene Verwirrungen, die den Künstler in seinem instinktiven Bewußtsein, den Philosophen in seinem Prinzip beirren könnten, wenn beide die Unvermeidlichkeit und Konsequenzlosigkeit derselben nicht gerade vermöge dieses Bewußtseins und dieses Prinzips erkennen lernten.

Die Dichtung erwächst also aus der Anschauung, sie hat es mit dem Leben zu tun und ist dessen Spitze. Das sprachliche Produkt, das entsteht, wenn ein positiv individueller Geist (denn negativ individuell sind sie alle) den allgemeinen auf die oben entwickelte Weise durchdringt und befruchtet, wird Stil genannt; es setzt beide Faktoren mit gleicher Notwendigkeit voraus, ist darum Ausdruck zugleich der Bildung, wie der Artung eines Individuums und kann schon deswegen nicht, wozu die leere Schönschreiberei unserer Tage es gern machen möchte, eine beiläufige Eigenschaft des Nichts sein, der Zähler einer Null, das Fleisch einer Luftblase. Anschauungen beruhen, näher oder entfernter, auf Ueberlieferungen der Sinne, der poetische Stil ist daher, dem Grundelement nach, ein sinnlicher; er bedient sich, so weit der Schatz reicht, nur der lebendigen Wörter,

daß heißt derjenigen, welche den Dingen nicht, wie die toten, zahlenhaften, willkürlich eingeschrieben, sondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden; er reiht sie so aneinander, daß sie sich durch den Schatten, den sie werfen, den Glanz, den sie verbreiten, gegenseitig nach jedesmaligem Bedürfnis des Kolorits verdunkeln oder heben; er wird die ihm notwendige Bildlichkeit aber nie durch die Verstandesoperation der Bilderhäufung erreichen wollen, denn er weiß, daß ein sogenanntes Bild, wenn es nicht aus der Sprache heraus geboren, sonder mühsam aufgejagt und umständlich ausgemalt wird, selten etwas anderes ist, als eine chinesische Laterne, die der bankrotte Poet neben einer grauen Abstraktion aufhängt, um Blödsichtige zu täuschen. Dies gilt von aller Poesie, also auch von der dramatischen; für diese ergeben sich jedoch in Bezug auf Sprache und Stil noch ganz besondere Gesetze. Das Drama ist die höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt, hat aber nichtsdestoweniger die Aufgabe, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen, und den alles umfassenden Verstand, der ihm im ganzen zu Grunde liegen muß, im Einzelnen hinter anscheinender Willkür zu verstecken; es soll eine Welt sein, keine Uhr. Die Lösung dieser Aufgabe hängt nun zwar zunächst von dem Wechselgeflecht der Charaktere und Situationen ab, von dem Grade, wie diese sich gegenseitig bedingen, und dem Verhältnis, worin sie zum Ideenzentrum stehen, sie findet ihre vollständige Realisierung aber erst in der Sprache. Alles übrige mag beschaffen sein, wie es will, es ist bloßer Chylus, oder, wenn es hoch kommt, Blut vor dem Atemzug; nur

durch die Sprache wird es, was es werden soll oder kann: Darstellung oder Relation, die Sache selbst oder ein Bericht über die Sache. Die Darstellung gibt den Werdeprozeß in seiner ganzen Tiefe und begleitet alles, was sie in ihren Kreis aufnimmt, von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt, die Menschen, ihre Neigungen und Leidenschaften, zum Teil sogar das Medium, dessen sie selbst sich bedient, die Sprache; sie führt das Leben in der ihm wesentlichen Gestalt eines rastlosen Sich-Umgebärens vor, bei dem das Kind augenblicklich wieder zum Vater wird, und erzwingt sich darum auch einen unbedingten Glauben, denn sie ist die Probe ihrer selbst. Die Relation dagegen ist an das Fertige, sei es auch das Fertige im Werdenden, gebunden, sie legt das Leben wohl den entscheidenden Momenten nach auseinander und zieht ein Resultat, aber sie dringt nicht in die Uebergänge; deshalb nötigt sie uns auch nie ein: So ist es! ab, sondern höchstens ein: So kann es sein! und es ändert hieran nichts, ob das Individuum aus sich selbst schöpft oder aus der Welt. Es ist dies alles nicht etwa so aufzufassen, als ob der auf Relationen beschränkte Geist erst in der Sprache anfinge, sich von dem darstellenden zu unterscheiden; es wird nur behauptet, daß, sobald er sich in ihr zu verleiblichen sucht, jede Täuschung über die eigentliche Beschaffenheit seines Vermögens aufhört und daß sie das einzige Kriterium ist, das niemals trügt. Das charakteristische des dramatischen Relationenstils im Gegensatz zu der Natur der Darstellung ergibt sich aus den vorhergehenden Bemerkungen von selbst; er wird immer kurz oder phrasenhaft sein, kurz, weil er meistens nur eine oder einige

Linien zu ziehen hat, phrasenhaft, weil er hiermit zu früh fertig zu werden fürchtet und dann allerlei überflüssige Schnörkel hinzufügt. Die Kürze ist seine Tugend, man kann ihm kein größeres Lob beilegen, als daß er leicht und gedrungen sei. Ganz anders verhält es sich mit der Darstellung. Bei jedem Schritt, den sie tut, drängt sich ihr eine Welt von Anschauungen und Beziehungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, und die sie alle mitnehmen muß; die Lebensäußerungen kreuzen sich und heben sich auf, der Gedankenfaden reißt, bevor er abgesponnen wurde, die Empfindung springt um, das Wort verselbständigt sich und kehrt einen geheimen Sinn hervor, der den gewöhnlichen paralysiert, denn jedes ist ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel. Hier wäre der Häckerling kleiner Sätze, der Blutkügelchen nach Blutkügelchen, Faser nach Faser hinzählt, sehr wenig am Platz; es handelt sich um Vergegenwärtigung der Zustände in ihrer organischen Gesamtheit, nicht bloß ihrer Ergebnisse, wie bei der Relation, und Rauhigkeit des Versbaus, Verwickelung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder, erheben sich zu wirksamen und unumgänglichen Darstellungsmitteln, wenn sie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck ist, als Ungeschicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erscheinen mögen. Bei diesen Andeutungen über das Unsagbare lasse ich es bewenden, ich habe sie an den Sprachbildungsprozeß selbst anknüpfen zu müssen geglaubt, weil das Rätsel, das ich einigermaßen ins enge zu bringen suchte, unmittelbar auf ihn zurückführt und keine einzige Frage anregt, die,

wenn überhaupt, nicht dort ihre Erledigung fände. Es sollte mich freuen, wenn ich gezeigt hätte, daß Shakespeare nicht ohne zureichenden inneren Grund seinen Dialog vor sich herwälzt, wie Sisyphus den Stein, und daß man kein Recht hat, ihn etwa auf den Kotzebueschen, als auf ein Muster, zu verweisen, obgleich dieser zierlich tanzt und hüpft, wie der Kreisel vor der Peitsche des Knaben.

*

Aus: Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zu einander?

Kraft und Erkenntnis bedingen sich im Dichter, wie überall, gegenseitig. Die Natur ist nicht so grausam, dem Individuum, dem sie die Kraft versagte, die Erkenntnis aufzudringen, denn sie würde es dadurch vernichten; sie ist noch weniger so unverständig, dem Individuum, dem sie die Kraft verlieh, die Erkenntnis vorzuenthalten, denn sie würde dadurch die höchsten Wirkungen, die sie durch dasselbe bezweckt, schwächen, ja aufheben. Wo die Erkenntnis mangelt, da gebricht es sicher an der Kraft ihr zu genügen, und wo die Kraft ausreicht, da kann es an der Erkenntnis nimmermehr fehlen. Man hat sich in Deutschland freilich den Begriff des Naiven, den man noch instinktmäßig als die Grundbedingung alles künstlerischen Wirkens festhielt, auf eine Weise zurecht gemacht, die diesem Axiom widerspricht, aber das ist eben ein Unbegriff. Man setzt das Naive in einen beharrlichen Zustand dumpfer Unbewußtheit, in dem das Schöne nicht bloß, wie allerdings geschieht, empfangen, sondern auch geboren werde, und reduziert so die zwei Momente, in die der

schöpferische Prozeß zerfällt, ohne daß eins das andre beeinträchtigt, auf einen. Es ist nun zwar seltsam genug, daß sich diese Vorstellung gerade bei uns festsetzen konnte, da wir doch in dem Briefwechsel, den unsre beiden größten Dichter in der Fülle ihrer Kraft, zu der Zeit, wo sie ihr Bestes lieferten, mit einander führten, die schlagendste Widerlegung derselben haben; oder waren Schiller und Goethe sich nicht fast bis zur Durchsichtigkeit klar?

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Ich entwickelte ihm (Prechtler), oder eigentlich mir selbst, denn zu meinen Gedanken komme ich aufs bequemste durchs Sprechen, die völlige Ideenlosigkeit des Wallenstein, indem ich ihm auseinandersetzte, daß das zur Anschauung gebrachte Problem, welches in dem Mißverhältnis zwischen der bestehenden Staatsform und dem darüber hinausgewachsenen Individuum zu suchen sei, nur durch eine in eben diesem Individuum aufdämmernde höhere Staatsform zu lösen gewesen wäre, daß Schiller es aber nicht allein nicht gelöst, sondern es nicht einmal rein ausgesprochen habe. Das ist auch unbestreitbar.

*

Diejenigen, die vom Trgödien-Dichter verlangen, daß er nicht bloß die sittliche Idee retten, sondern zu gleich auch den Helden vor dem Untergang bewahren soll, fordern eigentlich etwas ebenso Unvernünftiges, als wenn sie vom Arzt verlangten, daß er den Organismus nicht bloß von einer Krankheit befreien,

sondern die Krankheit selbst auch, als eine individuelle Modifikation des allgemeinen Lebensprozesses respektieren und also am Leben erhalten solle.

*

Ich selbst schreibe dem Schauspieler in meinen dramatischen Arbeiten ungern etwas vor und bestrebe mich, nach Art der Alten, ihm durch kleine Fingerzeige im Dialog selbst die Geberden, die ich zur Begleitung wünsche, leise anzudeuten. Das geht so weit, daß ich nicht einmal des Vorhangs gern erwähne, wie ich es vielleicht auch nie getan habe; auch glaube ich nicht, daß mein Gefühl hierin zu individuell ist.

*

Ich will darin (im „Moloch") den Enstehungsprozeß der bis auf unsere Tage fortdauernden, wenn auch durch die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten, religiösen und politischen Verhältnisse veranschaulichen und mein Held ist der auf dem Titel genannte. Rom und Karthago bilden nur den Hintergrund, wie zwei sich kreuzende Schwerter, und auch die deutschen Zustände sollen nur die einer Darstellung, die sich nicht ins Verblasene verlaufen will, nötigen Farbenkörner hergeben. Im übrigen aber werden mir die historischen und tradionellen Ueberlieferungen, die dem Fachgelehrten in den Sinn kommen mögen, wenn ihm mein Stück unter die Augen gerät, so viel gelten, als sie dem Dichter, der das Wesen des Geschichtsprozesses erfaßt hat, nach meiner mit hinreichenden Beweisen unterstützten Entwickelung in einer Vorrede und einer kleinen Schrift gelten dürfen, nämlich nichts. Die Kühnheit der Kombinationen, die sich auf meinem

Standpunkt ergeben, mag befremden, aber er ist mir noch nie widerlegt und nur selten verstanden worden, und es handelt sich ja eben nur um eine neue Form.

*

Das Drama ist nach meinem Urteil ein aus lauter kleineren zusammengesetzter großer Kreis; jene kleineren darf und muß die Zeit mit ihrem materiellen Inhalt ausfüllen, denn woher käme der Kunstform an sich sonst die Notwendigkeit des Fortbestehens; dieser Inhalt aber, wie ihn die partiellen Charaktere, ja unter Umständen sogar die Situationen, herantragen, muß allerdings in dem sie umschließenden großen Kreis des Ganzen geläutert und dialektisch auf seinen wahren Gehalt reduziert werden.

*

Wenn es sich bestätigen sollte, daß die Poesie für ewig von der deutschen Bühne verbannt ist, so beweist das die unverbesserliche Schlechtigkeit der hier in Betracht kommenden Verhältnisse, aber es beweist nicht, daß die dramatische Kunst sich nach der Bühne bequemen, daß sie schlecht werden soll, wie sie. Durch den Selbstmord, den sie zu diesem Zweck begehen müßte, würde sie sicher nicht wieder zum Leben gelangen.

*

Heute Morgen eine Szene an der Marianne geschrieben. Es ist doch Täuschung, wenn man glaubt, daß ein Stoff an sich schon etwas sei und dem gestaltenden Geist einen reinen Gehalt entgegenbringe; ich überzeuge mich bei dieser Arbeit zu meiner großen Satisfaktion vom Gegenteil. Ich konnte mich lange nicht überwinden, die Geschichte des Herodes und der Ma-

riamne zu behandeln, weil es mir schien, daß ich dabei zu wenig zu tun vorfände; aber die wirkliche Arbeit belehrt mich eines anderen.

*

Der Dichter, der dramatische, kann die großen historischen Mächte, die zu wirken und berechtigt zu sein aufgehört haben, noch in negativem Sinn benutzen, sie parodistisch behandeln. Z. B.: Die höchsten Pers. sind komisch an sich und untereinander, aber tragisch, Schicksalsmächte für andere.

*

Man muß am Drama das Faktum, welches den tragischen Konflikt erzeugt, hinnehmen, auch wenn es in rein zufälliger Gestalt auftritt, denn das Eigentümliche des Zufalles liegt eben darin, daß er sich nicht motivieren läßt. Dagegen muß in den Charakteren eine höhere Existenznotwendigkeit, als diejenige z. B. wäre, daß das Stück nicht zu Stande kommen könnte, wenn sie nicht diese oder jene Eigenheiten und Eigenschaften hätten, aufgezeigt werden; der Dichter muß uns in der Perspektive den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, aus dem sie hervorsteigen, und uns veranschaulichen, daß das Universum, wenn es in voller Geltung hervortreten sollte, sie erschaffen, oder doch in den Kauf nehmen mußte.

*

Ein wunderbarer Irrtum ist es, die qualitative Armut eines Geistes, seinem quantitativen Reichtum gegenüber, seinen Mangel an organisierender Kraft, der sich in dem massenhaften Ueberquellen des letzteren über

den Ring der Form hinaus manifestiert, für ihr Gegenteil zu halten, wie z. B. bei Jean Paul.

*

Für wen das von der Geschichte abweichende histor. Drama eine Sünde an der Geschichte ist, für den muß auch der Tisch eine Sünde am Baum sein.

*

Wie weit gehört das Wunderbare, Mystische, in die moderne Dichtkunst hinein? Nur so weit es elementarisch bleibt. D. h., die dumpfen, ahnungsvollen Gefühle und Phantasien, auf denen es beruht, und die vor etwas Verstecktem, Heimlichem in der Natur zittern, vor einem ihr innewohnenden Vermögen, von sich selbst abzuweichen, dürfen angeregt, sie dürfen aber nicht zu konkreten Gestalten, etwa Gespenster- und Geistererscheinungen verarbeitet werden, denn dem Glauben an diese ist das Weltbewußtsein entwachsen, während jene Gefühle selbst ewiger Art sind.

*

Eine moderne phantastische Komödie ist noch immer möglich, denn der Komödie kommt das Sich-Selbst-Aufheben, das schon in ihrer Form liegt, dabei zu statten, sie fordert keinen Glauben für ihren Stoff, sie rechnet sogar mit Bestimmtheit darauf, keinen zu finden. Aber es gibt eine Grenze. Der Poet versetze sich durch einen Sprung, wohin er will, nur höre er zu springen auf, sobald er in seiner verrückten Welt angelangt ist, denn nur diese unterscheidet ihn vom Fieberkranken und Wahnsinnigen. Der phantastische Mittelpunkt in seiner Komödie sei, was die fixe Idee in einem bis auf diese gesunden Kopf ist, die die Welt nicht aufhebt, son-

dern sich mit ihr in Einklang zu setzen sucht. So leiht Arist. den Vögeln menschliche Leidenschaften, aber im übrigen bleiben sie Vögel.

*

d. 14. März.

Sah Kabale und Liebe von Schiller und war doch überascht von der grenzenlosen Nichtigkeit dieses Stückes, die erst bei einer Darstellung ganz heraustritt.

*

Die Charaktere im Drama werden nur dann mit der höchsten Meisterschaft behandelt, wenn der Dichter, um in der Oekonomie seines Stückes den nötigen Gewinn von ihnen zu ziehen, ihnen gar nicht erst besondere Entschlüsse d. h. Anläufe zu bestimmten Taten unterzulegen braucht, sondern wenn diese unmittelbar aus ihrer Natur hervor gehen und die gegenseitigen Täuschungen nur aus den gegenseitigen Irrtümern über deren Beschaffenheit und Wesenheit entspringen. So ein Charakter wird mein Joseph in der Mar.

*

Wenn ein Schusterjunge den Lear rezensierte und sagte: dies Stück hat keine Bedeutung für mich, ein Kunstwerk soll aber für die ganze Welt Bedeutung haben und die Welt ist nicht ganz ohne mich: wer sollte ihn widerlegen? Das muß man sich ins Gedächtnis zurückrufen.

*

Zum Darstellen gehört Zweierlei. Erstlich, daß der Gegenstand in die ihm eigentümlichen Grenzen einge-

schlossen, dann, daß er mit dem allgemeinen Kreis, dem er angehört, in die natürliche Beziehung gebracht wird.

*

Wenn der Dichter sich sagte: dadurch, daß du das, was dich bewegt, zur Form erhebst, erhebst du es meistens auch über das Fassungsvermögen der Menschen, auf die du wirken möchtest, wie würde ihm zu Mute werden? Und doch hätte er Ursache dazu.

*

Ich weiß nicht, ob ich mich irre, aber mir däucht es eine Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit, wenn der Dichter seinem Kunstwerk eine Versöhnung mit der menschlichen Situation und den Weltzuständen überhaupt, einzuhauchen sucht, von der er selbst noch fern ist. Mir scheint, daß das Kunstwerk dann jeden Wert verliert.

*

Motive, die sich einseitig auf Empfindungen basieren und auf weiter nichts, eignen sich nicht für das Drama.

*

Das Notwendig bringen, aber in der Form des Zufälligen: das ist das ganze Geheimnis des dramatischen Stils.

*

Wenn die Charaktere die sittliche Idee nicht verneinen, was hilft es, daß das Stück sie bejaht? Eben um dem Ja des Ganzen Nachdruck zu geben, muß das Nein der einzelnen Faktoren ein so entschiedenes sein.

*

Monaldeschi von Heinrich Laube, Wohlgeboren. Welch

ein Machwerk! Wenn ein glühendes Liebesleben dargestellt worden wäre, gewaltig auf Seiten des Mannes, wie des Weibes und bloß geschlechtlich verschieden, in dem Sinn nämlich verschieden, daß der Mann seiner Natur gemäß über das Weib hinaus liebt und sich durch die Königin der Welt zu bemächtigen sucht, während das Weib sich in den Mann verliert und die Königin von sich wirft, um sich völlig mit ihm zu identifizieren, dann wäre ein tragischer Konflikt wenigstens möglich gewesen, dann hätten sich beide im Moment der innigsten Vereinigung durch diesen Geschlechtsunterschied getrennt gefühlt und ihn für einen individuellen genommen, sie hätten sich niemals verständigen, also auseinandergehen, bis zur Vernichtung gegeneinander rasen können und doch in ihrer Raserei eben nur die Unauflöslichkeit des überall hervortretenden Dualismus der Welt zur Anschauung gebracht!

*

Im Leben geraten die menschlichen Charaktere freilich oft genug in Situationen hinein, die ihnen nicht entsprechen, in der Kunst darf dies aber nicht vorkommen, im Drama wenigstens müssen die Verhältnisse aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen.

*

Wenn in der griechischen Tragödie die Helden deswegen fallen, weil sie über das Maß des Menschlichen hinausragen und von den Göttern als Eindringlinge in den höheren Kreis beneidet werden, so muß man dies so betrachten, daß in ihnen die Anmaßung des gesamten Geschlechts, nicht ihre eigene, gestraft wird.

*

Die Handwerker der Kunst nehmen es sehr leicht mit der realen Welt, sie wissen nicht, daß diese in der Kunst, die, wenigstens die dramatische, es mit lauter Ungläubigen zu tun hat, ein doppeltes Fundament haben muß.

*

Ballett: Die Menschen kommen mir darin wie Taubstumme vor, die verrückt geworden sind.

*

Woher entspringt das Lebendige der echten Charaktere im Drama und in der Kunst überhaupt? Daher, daß der Dichter in jeder ihrer Aeußerungen ihre Atmosphäre widerzuspiegeln weiß, die geistige, wie die leibliche, den Ideenkreis, wie Volk und Land, Stand und Rang, dem sie angehören. Daraus geht die wunderbare Fadenbrechung hervor, die jedes Allgemeine als ein Besonderes, jedes Bekannte als ein Unbekanntes erscheinen läßt und eben den Reiz erzeugt.

*

Worin besteht die Naivetät in der Kunst? Ist es wirklich ein Zustand vollkommener Dumpfheit, in dem der Künstler nichts von sich selbst weiß, nichts von seiner eigenen Tätigkeit? Das ist möglich, denn wenn er nicht erkennt, oder fühlt: Dieser Zug ist tief, dieser Gedanke ist schön, warum zeichnet er den einen hin, warum hält er den andern fest? Die Frage wird wohl am einfachsten so beantwortet. Unbewußterweise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung

aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtseins.

*

„Alles Poetische sollte rhythmisch sein!" schrieb Göthe an Schiller, als dieser ihm angezeigt hatte, daß er seinen in Prosa angefangenen Wallenstein in Verse umschreibe. Ein höchst einseitiger und sicher nur durch den speziellen Fall hervorgerufener Ausspruch! Es gibt Gegenstände, die im Ganzen durchaus poetisch sind, im Einzelnen aber so nah an das Gebiet der Prosa streifen, daß sie das Pomphafte, was dem Vers anklebt, nicht vertragen, in alltäglicher Prosa aber freilich auch nicht aufgehen und darum ein Mittleres verlangen, welches aus beiden Elementen zu bilden dann eben die Hauptaufgabe des Dichters ist. Dahin gehört z. B. jeder Stoff einer bürgerlichen Tragödie.

*

Wallensteins schändlicher Betrug, den Obrist Butler um den Adelsbrief anzuhalten und ihm beim Hof den Weg zu verlegen, wie verträgt er sich mit der Würde eines tragischen Charakters?

*

Das Werk (Julia) hat die Vorzüge und Fehler eines Stückes, indem die Situation stärker akzentuiert ist, wie die Charakterentwickelung; da das aber meine Intention war, so bin ich nicht deshalb zu schelten, auch hoffe ich im dritten Akt alles, was die neueren Franzosen z. B. nur äußerlich zu einem scheinbaren Abschluß zu führen pflegen, innerlich aufgelöst zu haben.

*

Ich hoffe, daß meine neue Tragödie Mariamne die

Hoffnungen, die Sie, verehrtester Freund, an sie knüpfen, nicht ganz täuschen würde. Wenn sie so ausfällt, wie sie ausfallen muß, so wird namentlich derjenige Punkt Ihrer Theorie, der das Verhältnis der dramatischen Kunst zur materiellen Geschichte betrifft, durch sie eine schlagende, vielleicht unwidersprechliche Bestätigung finden. Es geht mir mit dem Stoff merkwürdig. Aus der Ferne betrachtet, schreckte er mich im Anfang ab; aber aus ganz anderen Gründen, als woraus dies sonst der Fall ist. Er schien mir schon zu vollendet, zu abgerundet in sich, um dem Künstler auch nur so viel Arbeit zu geben, als nötig ist, wenn er sich begeistern soll, er schien mir geradezu eine derjenigen Tragödien zu sein, wie sie, obwohl sparsam, in vollendeter Gestalt ohne Beihilfe des Dichters der historische Geist selbst hervorbringt. Nebenbei besehen fand ich das freilich etwas anders. Es kommen im Gegenteil in der Geschichte des Herodes Dinge vor, die so unglaublich hingestellt sind, daß wohl der bornierteste Gegner Ihrer hier in Frage stehenden Ansicht nicht verlangen wird, daß der Künstler sie so in den Kreis seiner Darstellung aufnehmen soll und daß ein Dichter, der sich, wie ich, die Aufgabe setzte, eine Tragödie absoluter Notwendigkeit hervorzubringen, in Verzweiflung geraten muß. Um Ihnen nur Eins zu nennen, so beauftragt Herodes seinen Oheim Joseph, die Mariamne zu töten, falls er nicht wiederkehren sollte, und dieser Joseph teilt der Mariamne den erhaltenen Auftrag mit, um ihr zu zeigen, wie sehr Herodes sie — liebe! Es kann nun ohne Zweifel einen Narren geben, der ein so ungeheures Geheimnis, an dessen Ausplauderung sein Leben hängt,

aus einem so abgeschmackten Grunde verrät; wie aber ein solcher Mann zu dem Besitz eines solchen Geheimnisses kommt, wie ihm ein solcher Auftrag zu Teil werden kann, wird dann nur dadurch erklärlich, daß Herodes, der ihm den Auftrag gibt, ein noch größerer Narr ist. Wiederum ist das Faktum durchaus notwendig, aber es gehört etwas dazu, es in Vernunft aufzulösen, wenn man nicht zu dem naheliegenden Motiv greifen will, dem Joseph eine Leidenschaft für Mariamne unterzulegen, was manchem gefallen mag, was mir aber durchaus unstatthaft und mit der Würde des Gegenstandes unerträglich scheint. Ich habe das einfache Größenverhältnis eintreten lassen; ein Joseph ist, einer Mariamne gegenüber, eben seiner Klugheit wegen verloren; wäre sie seinesgleichen, hätte er in seinem Ich einen Maßstab für das Ihrige, so könnte sie ihm nicht entrinnen. Dergleichen Absurditäten kommen nun noch ein paar vor; sie haben aber nur dazu gedient, meine Liebe zu dem Stoff, der gerade durch sie für mich das Abstoßende verlor, feuriger zu entzünden und ich hoffe ihn zu bewältigen, da die ersten Akte für mich immer entscheidend und diese fertig sind. Ich will in diesem Stück durchaus nichts anhängig machen von Stimmungen und Entschlüssen, die nur auch relativ begründet in den Charakteren und den Verhältnissen, so, aber auch anders sein können; es soll sich zu dem, was sich darin ereignet, ein jeder, der Mensch ist, bekennen müssen, selbst zu dem Entschluß des Herodes, aus dem alles entspringt und der nicht bloß mysteriös zu sein scheint, mysteriös in dem Sinn, daß er aus dem unentzifferbaren Urgrund der Persönlichkeit aufsteigt, sondern geradezu

phantastisch. Ich sage: ich will! Wie weit ich kann, wird sich zeigen.

*

1848.

Das Prinzip der Naturnachahmung

Freunde, ihr wollt die Natur nachahmend erreichen? Torheit!
Kommt ihr nicht über sie weg, bleibt ihr auch unter ihr stehn.

*

Sind nur die Elemente erst geläutert,
So wird die reinste Form von selber kommen.

*

Deutsche Bühnenreform

In das Bett des Procrustes hinein sich pressen ist wenig,
Reformator ist nur, wer's zu dehnen versteht!

*

Eine Anfrage

Längst erschienen die Geister auf unserem deutschen Theater,
Wann wird endlich dem Geist zu erscheinen erlaubt?

*

An das deutsche Volk

Wackeres Deutsches Volk! Du hast so noble Gelüste!
Wär' nur Dein Hals nicht so steif! Könntest Du diesen nur drehn!
Hinter Dir würdest Du dann vielleicht das Meiste schon finden,
Was Du noch immer erschreist, weil Du's noch niemals bemerkt.
Kaiser-Tragödien! pochst Du. Dein Uhland hat sie gedichtet!
Willst Du im Bilde Dich sehn, herrlicher siehst Du Dich nie!
Volks-Komödien! rufst Du. Da ist das Lager von Schiller,
Bunt und national, voll von komischer Kraft!
Einmal erscheinen die Götter und bringen die himmlischen Gaben,
Täglich kommt der Jongleur, der dir die Pfennige stiehlt.
Jene lerne verehren und diesen lerne verachten,
Wenn er den Pfiff auch versteht, neu in der Maske zu sein!

*

Selbstkritik meiner Dramen

Zu moralisch sind sie! Für ihre sittliche Strenge
Stehn wir dem Paradies leider schon lange zu fern,
Und dem jüngsten Gericht mit seinen verzehrenden Flammen
Noch nicht nahe genug. Reuig bekenn' ich euch dies.

*

Wallenstein

Das Hof- und National-Theater ist in der letzten Zeit Gegenstand vielfältiger „Interpellationen“ geworden. Rezensenten und Dichter haben sich einmütig gegen dasselbe erhoben, und an den letzteren namentlich ist die edle Uneigennützigkeit anzuerkennen, die sie dadurch an den Tag legten. Der Rezensent comme il faut hat nichts zu befürchten, wenn das wahre Schauspiel das Puppenspiel, an das wir gewöhnt waren, endlich einmal verdrängt; er gewinnt wohl dem Shakespeare selbst das ab, was man eine schwache Seite nennt. Er hält sich z. B. im „Lear“ an die Thorheit des Königs, sein Reich bei Lebzeiten zu verteilen, und doch keinen Sklavenkittel anzuziehen; er erklärt das einfach für lächerlich, und fragt dann, triumphierend im Gefühle seiner glücklich konservierten Superiorität, was eine Tragödie wert sein könne, die auf eine Lächerlichkeit gegründet sei? Daß jedes Kunstwerk der Art, ohne Ausnahme, von einem Punkte, wo das Gesetz des zureichenden Grundes zu kurz kommt, ausgeht und ausgehen muß, davon weiß er nichts, und wenn Rötscher ihn wegen einer so groben Unwissenheit auslacht, so schimpft er ihn dafür einen in Vorurteilen eingerosteten Pedanten, und zeigt ihm, daß Ignoranz und Frechheit immer beisammen sind, glaubt auch, den Mann und mit ihm die Wahrheit selbst beseitigt zu haben, wenn dieser es unter seiner Würde findet, von ihm weiter Notiz zu nehmen. Mit dem Dichter steht es schon

anders. Dem kann es übel bekommen, wenn er den Heroen, die der bisherigen Lauf der Welt aus ihrem eigenen Tempel ausschloß, die Pforten öffnet; denn er soll ihnen nicht aus der Ferne zum Beweis seiner bestialischen Unempfindlichkeit gegen alles Erhabene und Schöne mit in den Taschen gesteckten Händen Gesichter schneiden, er soll mit ihnen ringen, und sich neben ihnen behaupten, und dazu gehört Kraft. Je größere Gefahr dieser also bei der Regeneration der Bühne läuft, um so höher ist seine Bemühung, sie herbei zu führen, zu schätzen, vorausgesetzt natürlich, daß er die Gefahr kennt.

Die Direktion des Hof- und National-Theaters hat den Interpellanten jetzt durch eine Tat, nämlich durch die erste vollständige Darstellung des „Wallenstein" geantwortet. Es sind fast sechzig Jahre, daß die deutsche Literatur den Wallenstein besitzt; denn am 25. März 1799 schickte Schiller nach siebenjähriger Arbeit seinem Freunde Körner in Dresden das erste Manuskript. — So lange also hat Wien, das sich stets der bedeutendsten mimischen Talente berühmen konnte, auf die vollständige Darstellung dieses Werkes Verzicht leisten müssen. Dennoch ist das Thema desselben nicht die rote Republik, sondern eine verunglückende Verschwörung. Es läßt sich über die früheren Zustände kaum etwas Schlimmeres sagen.

Ich bemerkte einmal gegen Cornelius, als er mir einen genialen, aber gewagten Karton zeigte, der Maler habe darum vor dem dramatischen Dichter viel voraus, daß er sein Gemälde nicht, wie die-

ser, Zug nach Zug vor dem Publikum auszuführen brauche, sondern es gleich völlig abgeschlossen vor demselben aufstellen könne. Dies ist auch wirklich ein äußerst wichtiger Unterschied. Wenn sich in unseren Theater bloß die höchste Bildung versammelte, so würde er freilich wegfallen, denn diese weiß, daß sie es nur mit der Totalität des Kunstwerks zu tun hat und schiebt — wenn sich anders nicht die in ihrer Hohlheit augenblicklich durchschaute Ohnmacht vor ihr spreizt — die Entscheidung so lange auf, bis das ganze Bild vor ihr abgerollt ist. Das ist aber leider nicht der Fall, und darum wird Pinselstrich nach Pinselstrich, Farbekorn nach Farbekorn dem Urteil unterzogen. Daher kommt das leidige Pointen-Auffangen, auf das die Mittelmäßigkeit spekuliert, und das den gestaltenden Künstler zur Verzweiflung bringt. Daher kommt das noch schlimmere voreilige Verdammen, das sich auf diese oder jene mißfällige Einzelheit stützt, die unumgänglich notwendig war, und die im weiteren Verlauf der Handlung von selbst ihr Gegengewicht erhält.

Noch nie hat ein Dichter den Rahmen so weit ausgespannt, und ist mit solcher Bedächtigkeit und Ausführlichkeit zu Werke gangen, wie Schiller im Wallenstein. Er gibt nicht weniger, als zwei Prologe, worin der eine allein fünf Akte zählt, und dann erst kommt das eigentliche Stück. Schon aus diesem Grunde durfte man begierig sein, wie sich das Publikum gegen das Werk verhalten würde. Man muß ihm das beste Zeugnis geben, und das ist ein glänzender Beweis für seine Bildungsfähigkeit. Freilich unterblieb das ver-

maledeite Beklatschen einzelner Stellen, die sich auf Verhältnisse der Gegenwart beziehen ließen, nicht ganz, und das mußte den ästhetischen Sinn, der nur den Maler, nicht aber die Palette und ihre roten Farben anerkannt und gepriesen wissen will, schmerzen. Man sollte solche Beifallsäußerungen für einen Gutzkow, dessen dürftige Natur keine höheren zu erzwingen weiß, aufsparen. Aber es geschah selten, und im allgemeinen war die Wirkung, wie eine entschieden mächtige, so auch durchaus die rechte. Das muß der Direktion zur Freude gereichen, und sie aufmuntern, den mit so vielem Glück eingeschlagenen neuen Weg mit Energie fortzusetzen. Wie ich vernehme, steht Shakespeares Julius Cäsar zunächst in Aussicht; hoffentlich wird er nicht lange mehr auf sich warten lassen. Dann dürfte endlich auch Heinrich von Kleist wohl einmal an die Reihe kommen, und in seiner wahren Gestalt. Nur in Deutschland, und auch in Deutschland nur vor der Revolution, konnte es sich ereignen, daß das einzige Lustspiel, das die Literatur aufzuweisen hat, der zerbrochene Krug nämlich, für die Bühne fast nicht vorhanden war.

Ueber den Wallenstein selbst nur ein paar Bemerkungen, die zeigen mögen, daß eine Tragödie, wie ein Mensch, große Fehler haben und dennoch etwas Großes sein, und Großes wirken kann. Das Lager ist unstreitig Schillers glänzendste Dichterschöpfung, wie schon der Umstand beweist, daß es Goethe zugeschrieben werden konnte. Man erzählte von einem Maler, der eine Menge Pferde, Esel, Schweine usw. im buntesten Gewühl wüst durcheinander malte, und diese Tiere, trotz

ihrer anscheinenden Freiheit und Ungebundenheit, so zu gruppieren wußte, daß sie, jedes in seiner natürlichen widerborstigen Gestalt, den Teil eines Buchstaben abgebend, zusammen den Namen Gottes ausdrückten; sieh, Gleiches ist in Wallensteins Lager erreicht. Das sind alles rohe Soldaten und abenteuerliche Figuren, wie sie der Krieg zu Dutzenden hervorruft, und nichts destoweniger schreitet der historische Geist mit leuchtenden Augen auf eine, auch dem Halbblinden noch erkennbare Weise hindurch. Die Piccolomini und Wallensteins Tod dagegen sind einem solchen Anfang gegenüber schwächlich, und lassen in der Architektonik, wie in der Ausführung, ein Unendliches zu wünschen übrig. Wie kümmerlich wird der Staat durch Questenburg repräsentiert, dem Wallenstein, das große, über das erlaubte Maß hinausgewachsene Individuum, doch als Opfer fallen soll und fällt. Wie überromantisch es ist, daß der Untergang des Helden durch sein übermäßiges Vertrauen auf Octavio motiviert wird, und dies Vertrauen wieder durch einen Traum! Wie macht sich hier in völliger Verkehrung eines dramatischen Grundgesetzes als Motiv geltend, was Farbenstrich geblieben sein sollte, und wie verkriecht sich an anderen Orten wieder ein wirkliches Motiv hinter einem Farbenstrich, der es höchstens begleiten dürfte. Daß Max und Thekla, diese sogenannten idealen Gestalten, mit denen der Dichter seiner eignen Versicherung nach allein sympathisierte, leblose Schemen geblieben sind, weiß nachgerade jedes Kind, aber noch Keiner erkannte, daß das ein Glück für das Werk ist. Wären sie, was sie sein sollten, und dabei so völlig schuldlos, wie sie hingestellt werden, mit wel-

chen Empfindungen sähen wir sie untergehen? In der Tragödie darf Niemand fallen, als durch sich selbst, das ist ein Axiom, das Schiller aus den Augen setzte, als er beim Entwurf seines Stückes Max und Thekla zu einem Menschenopfer für Wallenstein bestimmte. Der Eindruck wäre nicht tragisch, sondern gräßlich, wenn bei Max und Theklas innerer Nichtigkeit einer aufkommen könnte.

Die Darstellung war im Allgemeinen billigen Ansprüchen genügend, und bewies, daß ein Drama, dessen Poetisches nicht bloß in der regelmäßigen Abzählung der Jamben liegt, sondern das echten Gehalt hat, nicht in allen seinen Teilen durch außerordentliche Schauspielerkräfte getragen zu werden braucht, um zu bewegen und zu erschüttern. Wenn die überall notwendig wären, so müßten wir bei ihrer Seltenheit auf die Aufführung Shakespeares überhaupt Verzicht leisten, aber sie sind es nicht.

Ich halte die Darstellung des „Wallenstein" für Epoche machend, darum habe ich ihr meinen ersten Artikel über die deutschen Theaterverhältnisse gewidmet. Ich denke nämlich auch, in dieser wichtigen Angelegenheit, nicht zu „interpellieren", aber doch meine Meinung abzugeben, und da ich die dramatische Kunst im weitesten Umfange seit fünfzehn Jahren studiert habe, so bin ich dazu vielleicht berechtigt.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Ich bringe in jedem meiner Werke das Resultat eines Bildungsmoments, ein Resultat, das zugleich vorwärts

und rückwärts deutet, das so wenig ohne das, was darauf folgt, als ohne das, was ihm vorher ging, genau abzuschätzen ist, das sich aber doch einstweilen als ein letztes hinstellen und das Urteil herausfordern muß. Da ist denn kritisch ein völliger Abschluß vor Abschluß des ganzen Menschen oder doch seiner Tätigkeit nicht füglich möglich.

*

Das Symbolische, das jedem Kunstwerk zu Grunde liegt, fasse ich schwerlich anders, wie Sie selbst; es ist mir niemals ein absichtlich zu Erreichendes, sondern immer nur ein vermöge des bloßen Individualisierungsgesetzes ,das doch stets die politische, sittliche und religiöse Atmosphäre mit umfaßt, und ihr die feinsten Unterscheidungslinien entlehnt, im echten, zur Spitze gediehenen Gestaltungsprozeß notwendig ohne alle Ueber-Tendenz mit Erreichtes und die höchste Probe dieses Prozesses, ohne den es keine Kunst gibt!

*

Die ganze dramatische Kunst hat es mit dem Unverstand und der Unsittlichkeit zu tun, denn was ist unverständiger und unsittlicher als die Leidenschaft?

*

Der Maler stellt sein Bild auf einmal als ein Ganzes vor das Publikum hin; der dramatische Dichter muß es vor den Augen des Publikums ausführen und wird nun leider nach den einzelnen Strichen beurteilt, nicht nach der daraus entspringenden Totalität.

*

Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat

mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft.

*

Wenn man eine lustige Gesellschaft, eine fröhliche Familie sähe, singend, trinkend, vergnügt, aber hinter jedem stünde, von ihm nicht gesehen, ein Henker mit blankem Schwert, so würde die Lust nur Grauen einflößen, Keiner würde noch über einen Witz, der vorfiele, lachen, oder ein Lied, das angestimmt würde, mitsingen. Gerade so geht es aber in der echten Tragödie her, und dendoch lacht das Publikum, dem Dichter zum Entsetzen, über die nur des Kontrastes wegen eingestreuten komischen Elemente, weil es für die Totalität der Komposition keine Augen hat.

*

Man wird mir nicht zutrauen, daß ich, in einem Moment, wo Ereignisse und Vorfälle der ungeheuersten Art sowohl innerhalb als außerhalb der österreichischen Monarchie das menschliche Gemüt beschäftigen und erschüttern, aus andern als den allgemeinen politischen Gründen auf das Theater komme. Aber ich erblicke in demselben eine Art von Zifferblatt, das mir freilich nicht zeigt, wieviel es an der Zeit ist, aber doch, wie viel es nach der Meinung derer, welche die Uhr stellen, an der Zeit sein soll.

1849

Aus einer Rezension des Schiller-Körnerschen Briefwechsels.

Das bürgerliche Trauerspiel vermag sich nur dann neben dem historischen zu erhalten, wenn es seinen Gehalt aus den Verhältnissen schöpft und sich vor aller überflüssigen Miniaturmalerei hütet. Der Schillersche Menschenfeind aber ging auf Psychologie aus, und war schon im Problem ohne Tiefe.

Dem Deutschen müssen, vermöge der Grundzüge seines Nationalcharakters, Schillers Schwächen als Vorzüge gelten: er liebt das Unbestimmt-Verschwimmende, das Eines sein und doch daneben etwas Anderes scheinen will, und darum ist Schiller, der ihm nie etwas ganz Exklusives, etwas durchaus nur Poetisches bietet, sein Lieblingsdichter. Es entsteht hier die interessante Frage, ob ein dichterisches Individuum bei einem eintretenden Konflikt der Eigentümlichkeit seines Volks, für das es schafft, seine eigene Eigentümlichkeit, aus der und mit der es schafft, unterzuordnen hat oder nicht; ich will sie unentschieden auf sich beruhen lassen, aber soviel ist klar, daß es in dem einen Fall auf eine ausgebreitete Wirkung in der Gegenwart verzichten, in dem andern die Quelle seiner Kraft selbst verstopfen und sich die Zukunft verengen muß. Wenn Schiller z. B. als dramatischer Dichter, statt seiner bekannten Vorliebe, einen unbesiegbaren Widerwillen gegen alles Sentenzenwesen gehabt und hinreichendes Gestaltungsvermögen besessen hätte, um den Ausfall, der dadurch in der

Oekonomie seiner Stücke entstanden wäre, zu decken, was würde, seiner Nation gegenüber, die Folge davon gewesen sein? So gewiß er dann vor dem höchsten Forum der Aesthetik ganz anders bestehen würde, wie jetzt, eben so gewiß würde er drei Vierteile seines großen Publikums verloren haben, denn der Deutsche kann und will nun einmal in den Charakteren eines Dramas nicht eine Art von höherem Alphabet erblicken, aus dem er sich das Lösungswort selbst zusammensetzen soll; ihm ist eine Figur, der kein Zettel aus dem Munde hängt, sogleich eine rätselhafte, und er wird nie befriedigt, wenn der Poet sich herausnimmt, die Kunst befriedigen zu wollen.

*

Es fehlt sicher nicht an Leuten, welche mit Rücksicht auf dieses zweifellos feststehende Faktum geneigt sind, die oben aufgeworfene Frage ohne Umstände dahin zu beantworten, daß das Individuum sich unbedingt in den Nationalcharakter schicken müsse. Diese mögen jedoch, ehe sie sprechen, bedenken, daß es ein doppeltes Publikum gibt, ein im Raum beisammen lebendes und ein in der Zeit auf ein ander folgendes, und daß sich zwischen beiden im Laufe der Jahrhunderte sogar das numerische Verhältnis umkehrt. Heinrich Clauren war in seinen Absichten äußerst faßlich, und fand Tausende von Lesern; Heinrich Kleist war es nicht und fand deren wenige; dennoch dürfte es nicht lange mehr dauern, und der Verfasser des Kohlhaas hat auch der Zahl nach ein bedeutenderes Publikum, als der Verfasser der Mimili jemals gehabt hat.

*

Den dramatischen Dichter macht vor Allem, wenigstens in der modernen Welt, die Kunst, zu individualisieren, d. h. auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so in einander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurch läuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen, völlig vermißt wird. Von dieser Kunst besaß nun Schiller allerdings zu wenig, und wenn seine Figuren zwischen den mit Notwendigkeit im Basreliefstyl gehaltenen Charakteren der Alten und den markigen, bis in die letzte Faser hinab selbständig gewordenen Gestalten der Neueren in der Mitte stehen, so war das keineswegs Absicht, ging keineswegs, wie man glauben könnte, aus einem etwa in höheren Prinzipien begründeten Vermittlungsversuch hervor, sondern war die einfache Folge eines inneren Mangels. Aber eben weil Schiller den Mangel genau kannte, weil er wußte, daß er im „natürlichen" Drama die Rivalen zu scheuen hatte, gereichte er ihm nicht zum Verderben, denn nun steckte er sich die Sphäre so ab, daß derselbe, wenn auch nicht ganz und gar unbemerkt bleiben, so doch durch den Ersatz, den er dafür bot, hinreichend aufgewogen erscheinen konnte. Er floh zunächst aus der realen Welt in die ideale, aus der Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die der vorherbestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie, und richtete sich dann dieser Welt gemäß auch die Menschen zu, mit welchen er sie bevölkerte. Das wurde ihm ohne Widerrede, ja mit Jauchzen und Jubeln, gestattet, und nun hatte er

schon gewonnen, nun brauchte er von der Individualisierungskunst nicht mehr, als ihm zu Gebote stand; der blaue Hintergrund seiner idealen Welt, mit den wenigen Wölkchen, die er zuließ, war leicht gemalt, und eben so leicht waren die durchaus noblen Helden und Heldinnen mit ihrem einseitigen, sich nie verirrenden Pathos hingestellt, die sich in ihr bewegten. Zwar verlor sein Drama eben dadurch auch bis auf einen unberechenbaren Grad an Energie und wurde schwächlich, denn an der eigentlichen Aufgabe der dramatischen Kunst schlich es sich doch vorbei. Diese besteht nämlich nicht darin, eine ideale Welt in die reale als ein Bild hinein zu hängen, und das Bild mit bengalischer Flamme zu beleuchten, sondern darin, diese ideale aus der realen selbst hervor zu arbeiten und es bedarf wohl nicht erst eines Beweises, daß es leichter sein muß, die letztere zum Rahmen zu erniedrigen, als zum Gemälde zu erhöhen. In dem einen Fall braucht man nur einfach Tabula rasa zu machen, in dem zweiten soll man den Standpunkt so zu nehmen wissen, daß alle Widersprüche sich von selbst und ohne Zutat eines fremden Mittelgliedes in Harmonie auflösen, und sicher läßt sich ein blatternarbiges Gesicht schneller schminken, als an einen Ort stellen, wo es in seiner natürlichen Beschaffenheit mit zur Schönheit beiträgt, weil es in einer von einem höheren Gesichtskreis aus gezogenen Linie nur noch einen Punkt neben anderen Punkten bildet. Schiller hat seiner ganzen Anlage nach mit keinem Dichter weniger Verwandtschaft, wie mit Shakespeare, mit dem man ihn früher so oft verglich, und mit keinem mehr, als mit Calderon, mit dem man ihn, so weit ich mich erinnere,

noch nie parallelisierte; er übertrifft diesen jedoch, noch ganz abgesehen von den nationalen Verschiedenheiten, unendlich durch die hohe Begeisterung, nur ein Beweis mehr für die Richtigkeit des vorhergehenden Raisonnements, denn es ist nicht die des Künstlers, die, eben weil sie auf die Totalität der Welt geht und Alles umfaßt, was in ihr lebt und webt, nicht an die Einzelheiten ihre ganze Glut verschwenden kann; es ist die des Menschen, der sich aus der Welt das, was ihm gefällt, herausnimmt, und sich um das Uebrige nicht kümmert. Aber die Begeisterung ist echt, sie ist die eines großen Individuums, das nur zum Höchsten in wahlverwandtschaftlicher Beziehung steht und das seine Träume beseelt, indem es sie erzählt, darum reißt sie unwiderstehlich fort und leistet Ersatz für das, was dem Dichter mangelt.

*

Wenn die in ästhetischen Dingen eingerissene Barbarei einmal wieder verschwindet, so wird sich's auch klar wieder herausstellen, daß der größte Kunstrichter aller Zeiten sogar für diejenigen seiner Forderungen, die nicht unmittelbar aus dem Wesen der Sache hervorgehen, triftige Gründe hatte. Sie gelten nicht unbedingt, sie können zuweilen auch aufgeopfert werden, weil sie dem Künstler sein Geschäft erleichtern, nicht erschweren sollen, aber wer sie im konkreten Fall unberücksichtigt lassen will, der frage sich wohl, ob er nicht dadurch, daß er dies tut, auf der einen Seite eben so viel und mehr verliert, als auf der anderen gewinnt. Hierher gehört z. B. die Einheit der Zeit und des Orts, die Goethe in den Gesprächen mit Eckermann sehr richtig aus der Faßlichkeit ableitet. Ich fürchte sehr, man hat

in Deutschland, als man auf Shakespeares Beispiel hin so geringschätzig mit ihr und mit vielem anderem ein für alle Mal und ganz im Allgemeinen brach, das subjektive Lebensgesetz des ungeheuren Shakespeareschen Individuums, das mancher Exemtionen bedurfte, um sich nach allen Dimensionen hin ausdehnen zu können, mit einem objektiven Kunstgesetz verwechselt. Seien mir über diesen äußerst wichtigen Punkt ein paar Worte vergönnt. Es ist für mich kein Zweifel, daß Shakespeares Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich mit der Natur des Dramas nicht verträgt. Vor der höchsten Instanz gilt es gleich, ob in der Kunst ein Fehler auf Königs- oder auf Bettler-Manier begangen, ob z. B. ein im Ganzen entbehrlicher, obgleich an sich gehaltvoller Charakter gebracht oder eine überflüssige und vielleicht sogar obendrein sehr nichtige Sentenz eingeflickt wird, denn jener Charakter würde Sentenz geblieben und diese Sentenz würde Charakter geworden sein, wenn König und Bettler Reichtum und Armut gegen einander ausgetauscht hätten. Die Kunst kann sich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen, und die Natur sich nicht, wie die Kunst, ins Enge zusammenziehen; hierin unterscheiden sich Beide, und auf diesen Grundunterschied sind alle Gesetze der Kunst, wie die wichtigsten Probleme der Natur, namentlich die Kunst selbst, zurück zu führen. Es folgt daraus für die Kunst zunächst die Notwendigkeit freiwilliger Einschränkung; das singuläre Kunstgebilde muß mit der Natur in Verbindung gesetzt und doch wieder von ihr abgeschnitten, die Adern des Universums müssen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden, damit die kleine Welt nicht in der

großen ertrinkt; darum darf nicht jeder Träger desselben selbständig etwas sein wollen, mancher muß sich begnügen, nur etwas zu bedeuten. Hiegegen verstößt Shakespeare, er bringt keine Figur hervor, die nicht soviel Blut im Leibe hätte, daß sie nicht das ganze Drama überschwemmen müßte, wenn sie die Hand auch nur an einer Nadel ritzte. Aber diesem außerordentlichen Individuum verzeiht man das, ja man dankt ihm eine Grenzverwirrung, durch die man im Gebiete der Kunst eine unmittelbare Naturwirkung erfährt. Man tut dies jedoch nur, weil man fühlt, daß er nicht anders kann, und protestiert mit Ernst gegen die Konsequenzen, die der Unverstand aus einer so einzigen Ausnahme in seinem Sinn ziehen möchte.

*

Jetzt gerät Schiller über die Geschichte der Jungfrau von Orleans und begeistert sich dafür. Mir ist es immer unerklärlich gewesen, wie er sich diesem Gegenstand gewachsen glauben konnte. Daß der Vorwurf zu einem Drama vorlag, wird Niemand bestreiten wollen; daß dies Drama aber ein durchaus psychologisches werden mußte und daß es eben darum über Schillers Geist hinaus ging, läßt sich eben so wenig verkennen. Johanna durfte unter keiner Bedingung über sich selbst reflektieren, sie mußte, wie eine Nachtwandlerin, mit geschlossenen Augen ihre Bahn vollenden und sogar mit geschlossenen Augen in den Abgrund stürzen, der sich zuletzt unter ihr öffnet. Die Naivetät, die den inneren Bruch gar nicht zuläßt, und die das französische Mädchen, wie wir aus den Akten ihres Prozesses ersehen, bis in die Flammen hineinbegleitete, war unerläßlich, und Schiller

mußte selbst wissen, daß er ihr diese nicht einzuhauchen vermochte.

Seine Heldin schwebt denn nun durchaus in der Luft, ihr Tun und Gebahren setzt eine Naivetät voraus, die ihr fehlt, und sie macht den Eindruck eines Apfelbaumes, der mit Weintrauben behängt ist, auf dem aber keine Weintrauben wachsen.

*

Die Braut von Messina wird begonnen; lange hatte sie mit den Malthesern und dem Warbeck zu kämpfen. Als sie fertig ist und Körner überschickt wird, äußert dieser, er kenne kein modernes Werk, worin man in so hohem Grade den Geist der Antike fände. Das beweist, wie sehr sich selbst die geistreichsten Menschen durch Einzelheiten blenden lassen, wie selten sie sich die Mühe geben, in die Tiefe hinab zu steigen und das Fundament eines dramatischen Baus zu untersuchen. Ich habe Schillers Urteil über die Iphigenie mitgeteilt; ich brauche hoffentlich das meinige über die Braut von Messina nicht zurück zu halten. Mir scheint sie ein völlig ideenloses Produkt. In der Jungfrau von Orleans sieht man doch, was der Dichter will, wenn er auch bei dem schon oben von mir berührten Mangel an Naivetät das Ziel nur halb erreichen konnte. Aber was er mit der Braut von Messina beabsichtigt hat, kann ich nicht herausbringen. Warum geschieht dies Alles? Was wird mit diesem Blut abgewaschen? Wo sind die Gräuel, die so ungeheurer Sühne bedürfen? Man fragt sich umsonst! Das Schicksal spielt im Stück Blindekuh mit den Menschen. Alle auftretenden Charaktere sind edel

und rein und bleiben es bis zu Ende; die Mutter ist ohne Schuld, denn sie sagt:

— — — „Den Rachegeistern überlass' ich
Dies Haus; ein Frevel führte mich hinein,
Ein Frevel treibt mich aus. — Mit Widerwillen
Hab' ich's betreten und mit Furcht bewohnt,
Und in Verzweiflung räum' ich's." —

dennoch wird ihr das Schrecklichste auferlegt. Die Söhne sind es auch, dennoch müssen sie das Schrecklichste an einander vollziehen. Beatrice, die Tochter, ist ein Engel und mehr, dennoch muß sie durch ihre bloße Existenz das Schrecklichste hervorrufen und das Alles, weil —

„Auch ein Raub war's, wie wir Alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Den sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttelte im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Ueber das sündige Ehebett aus.
Greultaten ohne Namen,
Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus."

und weil —

„Es ist kein Zufall und blindes Loos,
Daß die Brüder wütend sich selbst zerstören,
Denn verflucht ward der Mutter Schoß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebären."

also, weil sie verflucht sind, weil sie nur geboren wurden, um zu zeigen, was es bedeutet, wenn ein Ahnherr, dem die Braut von seinem Sohne geraubt wird, das Ehebett des Paares mit Flüchen belegt. Wir erfahren

nicht einmal, wie es mit der Berechtigung des fluchenden Ahnherrn stand: es ist nicht unmöglich, daß er ein Narr und ein Sünder zugleich war, daß die Natur ihn zu derselben Zeit ins Kloster wies, wo sein Gelüst ihn in die zweite Ehekammer trieb, und daß ihn Nichts traf, als was er verdient hatte. Doch, wir wissen es längst, daß Schillers Stärke nicht im Motivieren lag, daß seine Bildungen uns höchstens die Hauptstämme der Nerven und Adern aufgedeckt zeigen, daß die so wichtigen Capillargefäße aber immer unsichtbar bleiben; wir wollen daher das Gegenteil aus freien Stücken annehmen und an die Berechtigung des Ahnherrn glauben. Für das Stück kommt Nichts als ein partieller kleiner Gewinn dabei heraus. Wir haben und behalten immer den nackten, rohen Fluch vor uns, der ein ganzes, herrliches, in Kraft, Jugend und Schönheit prangendes Geschlecht austilgt, und dies geschieht, um die Verwirrung vollkommen zu machen, sogar erst nach dem Tode dessen, der daurch eigentlich gestraft werden sollte, nach dem Tode des Brauträubers, denn —

„Er hemmte zwar mit strengem Machtgebot
Den rohen Ausbruch Eures wilden Triebes,
Doch ungebessert in der tiefen Brust
Ließ er den Haß. Der Starke achtet es
Gering, die leise Quelle zu verstopfen,
Wenn er dem Strome mächtig wehren kann."

Es geschieht demnach ohne Zweck, wie ohne Grund, und es bleibt Nichts übrig, als eine häßliche, Schauder erregende Anekdote, die, weit entfernt, uns die ewigen Gesetze der sittlichen Welt zu vergegenwärtigen, uns

weit eher die Angst einflößen könnte, daß sie zuweilen ohnmächtig seien. Man wende mir nicht ein, das sei antik; es ist nicht wahr. Oedipus verflucht seine Söhne, aber sein Fluch wird ihm abgedrungen durch ihre Handlungsweise, und wenn er sie trifft, so trifft er sie nur, weil sie es verdienten, und weil die Nemesis sie ohnehin getroffen haben würde; auch trifft er unmittelbar sie selbst, nicht ihre schuldlosen Kinder und Enkel. So verfährt, um die Spitzen des modernen und des antiken Dramas einander gegenüber zu stellen, auch Shakespeare. Als Lear seine Töchter verflucht, tut sich die Erde nicht auf, um sie zu verschlingen, auch verwandeln sich für sie die Früchte der Bäume nicht in Steine, die Fische des Meeres nicht in Schlangen. Sie fallen durch ihre Sünden, wie sie sich nach und nach in enggeschlossener Kette, eine aus der andern, entbinden. Wenn es aber auch antik wäre, so würde das den Handel nicht verbessern. Der Dichter darf, wenn er anders ein Kunstwerk, kein Kunststück hervorbringen will, aus einer überwundenen Weltanschauung nur diejenigen Momente herausnehmen, die nicht völlig vernichtet und aufgelöst sind; die ganz und gar beseitigten, die sich nur durch einen willkürlichen, dem absichtlichen Zudrücken der Augen ähnlichen Verengerungsprozeß des Bewußtseins notdürftig reproduzieren lassen, sind für ihn nicht mehr vorhanden. Dazu gehört aber der Glaube an die magische Kraft des Fluchs. Wir wissen es längst, daß mit jedem Individuum, das in die Welt tritt, ein neuer, ein unendlicher Lebens- und Tatenkreis beginnt, daß keines dem Rachedurst eines anderen Individuums ohne eigene Schuld verfallen; daß ein Fluch, der mit der Vernunft und dem

sittlichen Gesetz in Widerspruch steht, durchaus nicht in Erfüllung gehen kann. Auf einem solchen Fluch beruht aber die Tragik in der Braut von Messina, und das sollte unsere Philosophen vom zweiten Rang, die gegen ihre poetischen Zeitgenossen nicht skrupulös genug sein zu können glauben, abhalten, sie als eine wahre Tragödie zu zitieren.

*

Ludovico

(Tragödie von Massinger-Deinhardstein.)

Der Angelpunkt dieser Tragödie wird dem geschichtskundigen Leser aus dem Josephus bekannt sein. Erdichtet im vulgären Sinn des Wortes hat Massinger sie so wenig, wie Deinhardstein. Sie beruht auf einem historischen Faktum und auf einem ungeheuren, das einzig, wie kaum ein zweites, in den Jahrbüchern der Menschheit dasteht. Das müssen wir uns vor Allem ins Gedächtnis zurückrufen.

Der jüdische König Herodes, durch den bethlehemitischen Kindermord grauenvoll und düster ins Evangelium eingezeichnet, hat das in Wahrheit und Wirklichkeit getan, was Massinger seinen Herzog von Mailand tun läßt. Aber unter ganz anderen Umständen und auf ganz andere Weise, so daß ein einfacher Auszug auf dem Josephus die beste Kritik des englischen Dichters sein dürfte. Herodes ging blutbespritzt und als Ungeheuer aus der Welt. Sein letzter Befehl war, daß man in dem Augenblicke, wo er ausgeatmet haben würde, die vornehmsten Bewohner Jerusalems, aus jedem Hause

Einen, niederhauen solle; er wollte beweint werden, und er glaubte seinen Untertanen nur auf solche Art noch Tränen entlocken zu können. Dieser Abschied ist wohl nicht geeignet, ihm deutsche Herzen zu gewinnen, und ich möchte auch Niemand, der an Gutzkows Werner oder an seinem weißen Blatt Gefallen findet, den Rat geben, sich mit dem König näher einzulassen. Herodes trat aber nicht als Ungeheuer in die Welt. Groß und edel, mit allen herrlichen Eigenschaften ausgestattet, die den Helden und den Mann machen, erscheint er als Jüngling, und bleibt er lange Zeit; siegreich wirft er die ihm heimlich trotzende Gemeinheit darnieder, wie den einen offenen Kampf wagenden Unverstand; wahlverwandtschaftlich schlägt ihm Antonius' stolzes Römerherz entgegen; kühn und unerschrocken verfolgt er seine Bahn, sich seiner Feinde, nach ihrem Verdienst und ihrer Würdigkeit bald mit dem gezogenen Schwert, bald mit der stampfenden Ferse entledigend; das schönste Weib, die leuchtende Blüte des Maccabäer-Stammes, die weit und breit gepriesene Mariamne, wird ihm als Belohnung zuteil, obgleich ihre Mutter Alexandra den Emporkömmling haßt, ihr hohepriesterlicher Oheim Hyrkan ihn nicht liebt, nur fürchtet; Antonius fügt die Krone hinzu. Wer auch nur so viel vom König Herodes weiß, und nun Anfang und Ende mit einander vergleicht, der sagt sich ohne Zweifel: Hier liegt der Stoff zu einer erschütternden Tragödie ersten Ranges vor, zu einer solchen nämlich, die die menschliche Natur an sich in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Schicksalsmächten darstellt, die also nicht einen Kreis im Kreise beschreibt, sondern den Kreis selbst, der alle übrigen in sich faßt.

Wenn er dann zugleich einigen Kunstverstand besitzt, so wird er augenblicklich hinzusetzen: nur Derjenige wird diesen Schatz heben, der das Ende aus dem Anfang mit überzeugender Notwendigkeit hervorgehen zu lassen versteht.

Mariamne hatte einen Bruder, den Aristobolus, welchen Herodes, so wie er heranwuchs, an des verstorbe- Hyrkans Statt zum Hohenpriester ernennen mußte, um seiner Schwiegermutter zu genügen. Er tat es ungern, denn der Jüngling, wie tief er sonst auch unter ihm stehen mochte, besaß Alles, was der Masse wohlgefällt und sie hinreißt, er war schön, wie seine Schwester, ein einnehmendes Wesen war ihm angeboren, und obendrein rollte in seinen Adern königliches Blut. Herodes' Abneigung vor diesem, seine Machtvollkommenheit und seinen Thron selbst gefährdenden Schritt rechtfertigte sich nur zu bald; als Aristobolus sich am Laubhüttenfest dem wankelmütigen Volk in seiner neuen Würde zeigte, jauchzte es ihm, wie betrunken, zu, und daß Alexandra ihre längst gehegten ehrgeizigen Pläne durch ihren Sohn durchzusetzen beabsichtigte, war klar. Herodes stand auf einem Platz, den die Natur ihm bestimmt und den er durch ein Leben voll Arbeit und Mühe bezahlt hatte; jetzt, da er im höchsten Sinne erst zu wirken beginnen, da er sein noch immer in den engen mosaischen Anschauungen befangenes und dadurch dem Untergange entgegeneilendes Volk von dem Fluch des Buchstabens und dem Joch der Pharisäer befreien wollte, begann der Boden unter ihm zu wanken. Aber ein rascher Entschluß konnte noch Alles retten, und diesen faßte er vielleicht um so eher, je sicherer er sich sagen durfte, daß

er etwas Höheres verteidigte, als sich selbst. Er lud den Aristobolus ein, sich mit ihm zu baden; der arglose Jüngling tat es und wurde bei dieser Gelegenheit von einigen vertrauten Hofleuten, die Anfangs zum Scherz mit ihm rangen, im Wasser erstickt. Es war ein Mord, der wie ein Unglück aussah und nur den Verdacht, nicht die offene Anklage, zuließ. Dennoch täuschte Herodes, trotz der Trauerkleider, die er anlegte, und trotz des prachtvollen Leichenbegängnisses, das er seinem Opfer ausrichtete, Niemand, und am wenigsten seine Schwiegermutter. Sie verbiß zwar nach dem ersten Verzweiflungsanfall ihren Schmerz und lieh ihrem Argwohn keine Zunge; aber sie wandte sich durch die Königin von Egypten, mit der sie auf freundschaftlichem Fuße stand, um Hilfe und Gerechtigkeit an Antonius, und dieser, längst ein Sklave Kleopatras und ohnehin auch als Lüstling durch die ihm zugesandten Bildnisse des Aristobolus und der Mariamne geködert, zog Herodes auf Tod und Leben zur Verantwortung. Herodes liebte Mariamne mit fieberischer Leidenschaftlichkeit, er fürchtete, daß ihre Schönheit auf den Richterspruch des Antonius einen größeren Einfluß ausüben möge, wie der an ihrem Bruder verübte und aus politischen Gründen leicht zu rechtfertigende Mord, und um den Römer für diesen Fall um den Preis zu betrügen, sich selbst aber gegen das zu sichern, was ihm das Entsetzlichste dünkte, gab er einem Verwandten, seinem Oheim Joseph, heimlich den Befehl, Mariamne zu töten, wenn er selbst nicht wiederkehren sollte. Nun reiste er getrosten Mutes ab. Und es geschah, was seine Anklägerin nicht erwartet hatte, und was doch das Natürlichste war. Antonius war

nicht klein, und Herodes war nicht schlecht. Als sie sich wieder Aug' in Auge sahen, reichten sie sich auch wieder die Hände, und nicht bloß losgesprochen, sondern hochgeehrt, wie jemals, wurde der Juden-König von dem römischen Duumvir entlassen; der sich schon als unausweichbar ankündigende Kampf um die Welt mit dem zähen und schlauen Octavian mochte mit dazu beigetragen haben. Herodes flog nach Jerusalem zurück und fand ein versteinertes Weib. Joseph hatte sein Geheimnis verraten, er hatte Mariamnen gesagt, welch ein Befehl ihm in Bezug auf sie zu Teil geworden sei; er hatte es nach dem jüdischen Geschichtschreiber getan, um ihr zu zeigen, wie unendlich Herodes sie liebe. Das kann nicht wahr sein! Nicht, als ob es nicht einen solchen Schwachkopf in Jerusalem hätte geben können; das wird Keiner bestreiten wollen. Aber nimmermehr hätte Herodes sich über diesen Schwachkopf getäuscht und ihm den Befehl anvertraut. Hier ist Josephus schlecht unterrichtet, und wenn der Historiker das auch nicht ohne äußere Beweise einräumen will, der Dichter wird die inneren unbedingt anerkennen und einen anderen Schlüssel suchen müssen. Genug, Mariamne wußte, was sie so wenig wieder vergessen, als verzeihen konnte. „Wie kann sie's wissen?" fragte sich Herodes, mußte er sich fragen. „Durch meinen Mann, durch Joseph," flüsterte seine Schwester Salome ihm ins Ohr, die, wie die ganze herodianische Familie, auf Mariamne, ihres Maccabäer-Stolzes wegen, längst aufgebracht gewesen, und nun auch noch eifersüchtig auf sie geworden war, vermutlich, weil Joseph, um sich die Vollziehung des ihm erteilten Auftrages möglich zu machen, sich in Heuchelei

und Verstellung Mariamnen und ihrer Mutter öfter, wie sonst, genähert hatte. Herodes glaubte seiner Schwester und ließ seinen Oheim mit der fieberhaften Voreiligkeit, die ihn überhaupt charakterisierte, töten, ohne ihn zuvor auch nur zu hören. Dadurch beraubte er sich jeden Mittels, klar in die Sache zu sehen, und Mariamne wurde ihm ein unheimliches Rätsel; er wagte nicht, die Hand an sie zu legen, und konnte sie doch auch nicht mehr küssen, ohne zu schaudern. Nun brach das Welt-Ungewitter aus. Antonius und Octavian rüsteten sich gegen einander, und Jeder scharte seine Freunde um sich herum. Herodes ließ sich nicht säumig finden, er machte sich sogleich auf den Weg, um Antonius bei Actium zu Hilfe zu kommen. Jedoch zuvor gab er dem Soemus, demjenigen seiner Diener, den er für den treuesten hielt, denselben Befehl, welchen er bei seiner ersten Abreise seinem hingerichteten Oheim Joseph gegeben hatte. Nach Actium kam er nicht, weil Antonius ihm einen Boten entgegen schickte, der ihm den Auftrag brachte, sich gegen die aufrührerischen Araber zu wenden. Das tat er und bezwang sie. Während dessen verlor Antonius die Schlacht und fiel bald darauf durch Selbstmord; nun hatte die Welt nur einen Herrn mehr. Dadurch war Herodes' Lage in ihr Gegenteil verkehrt worden; was Antonius als Verdienst belohnt hätte, konnte Octavian nur als Verbrechen strafen. So glaubten Alle, so glaubte namentlich Soemus, der jetzt, wie Joseph, sein Geheimnis verrieth, aber aus andern Gründen, wie dieser. Er erblickte in Mariamne schon die Thronfolgerin und wollte sich für alle Zeiten ihre Gunst erwerben; bis zum Untergang des Antonius hatte er es treu bewahrt.

Doch Alle irrten sich. Herodes begab sich stehenden Fußes zu Octavian. und sagte: welch ein Freund ich bin, hast Du gesehen; ich war Antonius treu bis in den Tod. Aber Antonius lebt nicht mehr, und da ich nur seinetwegen Dein Feind war, so kann ich von jetzt an Dein Freund sein! Dabei hatte er die Krone abgelegt, aber nicht das Schwert und nicht das königliche Gewand. Auch Octavian war Mann genug, um einen Mann schätzen zu können; statt dem Herodes den Kopf zu nehmen, setzte er ihm die Krone wieder auf und gab ihm noch eine neue Provinz. Abermals kehrte Herodes nach Jerusalem zurück, stolz auf sein Glück und trunken von erlaubtem Selbstgefühl. Abermals trifft er ein verwirrtes, ödes Haus und ein versteinertes Weib. Die ganze Welt ist voll Sonnenschein für ihn; aber unter seinem Dach wohnt die Nacht und das Grausen. Auch Soemus! Er verträgts nicht mehr. Der hätte ihn, was er auch sagen mag, sicher nicht verraten, wenn Mariamne ihm nicht den höchsten Preis gezahlt hätte, und dann hat auch Joseph an seiner Göttertafel geschwelgt! Das steht fest für ihn, und die Schwester, die der Mariamne seit dem Tode ihres Mannes zwiefach grollende Schwester, hetzt und treibt! Was kann er noch tun, als sein Weib töten! Was bleibt ihm, nachdem er sich dazu endlich hinreißen läßt, noch übrig, als die Krone, die kahle Krone, derentwegen er den Aristobolus aus der Welt schaffte! Darum wird er auch immer eifersüchtiger auf diese, und entschließt sich ihretwegen, wie im Anfange zum Einzelmord, am Ende, als die alten Prophezeiungen in Erfüllung zu gehen drohen, als die Bibel ihm in Jesus Christus den gewaltigsten, unheim-

lichsten seiner Feinde entgegen stellt, zu der Bethlehemitischen Kindermetzelei. Was weiter folgt, ist für die Kunst von keinem Interesse; sie muß ihr Auge abwenden, wenn der Greuel der Verwesung beginnt.

Das Alles liegt im Josephus, zum Teil klar ausgesprochen, zum Teil nur dunkel angedeutet, und freilich nicht, wie hier, zu einer Kette zusammengeschmiedet, sondern abgerissen und zerstreut. Es rundet sich fast von selbst zur Tragödie, wie schon diese Reproduktion zeigen wird; ja, wer nicht tief in das Wesen der Kunst geblickt hat, der könnte ausrufen: was will hier noch der Dichter, die Geschichte selbst hat diesmal sein Amt verrichtet. Das wäre nun allerdings ein Irrtum, aber die Geschichte hat hier wirklich getan, was sie überhaupt tun kann, und ein ordinärer Anekdoten-Jäger, der in aller Naivetät ein Drama hervorzubringen glaubt, wenn er irgend ein ihm aufgefallenes historisches Faktum szeniert und dialogisiert, dürfte schmählich wegkommen, wenn er sich an dieses wagen wollte. Es ist schon an und für sich, so wie es da liegt, durch die ihm an- und eingeborene Form über seine Region weit hinausgehoben und bedarf einer Kraft, welche die, sonst trotz ihrer dokumentarisch nachzuweisenden Richtigkeit, unglaublich und unwahrscheinlich bleibenden speziellen Ereignisse und Handlungen aus den allgemeinen Zuständen der Welt, des Volks und der Zeit hervorgehen zu lassen versteht, die das Fieber des Herodes aus der Atmosphäre, in der er atmete, und diese aus dem dampfenden, vulkanischen Boden, auf dem er stand, zu entwickeln weiß. Hier ergibt sich nun der Uebergang auf Massinger ganz von selbst.

Massingers Tragödie spielt in Italien, nicht in Judäa, er führt uns den Herzog Ludwig Sforza vor, nicht den König Herodes, das Zeitalter Karls des Fünften, nicht das des Antonius und Octavianus. Das ist schlimm, das ist sehr schlimm, das zeigt uns gleich auf den ersten Blick, daß auch er dem ungeheuren Vorfall, auf den er sein Stück gründet, nur die triviale anekdotische Seite abgewonnen hat. Wo bleibt die untergehende, ihrem Schicksal noch im Erliegen trotzende und krampfhaft zuckende alte Welt, wo die in rührender Hülflosigkeit aufsteigende, noch marklose und ungestaltete neue! Dieser Geschichtsmoment gehörte aber mit eben so großer Notwendigkeit zu diesem Bilde, wie Syriens Sonne zu Syriens Palmen; er war gar nicht zu entbehren, und das Stück gleicht jetzt einem fremdartig und traurig dastehenden asiatischen Gewächs unter europäischem Himmel. Es ist dadurch nicht etwa bloß farblos geworden, es hat seine Seele selbst eingebüßt, man begreift es nicht mehr. Doch die Kritik muß diesen Gesichtspunkt und überhaupt jeden höheren aufgeben, es besteht zwischen dem Massinger'schen Werk und dem durch den Josephus dargebotenen Stoff gar kein Verhältnis; der Dichter hat auch nicht die leiseste Ahnung von seiner Aufgabe gehabt, und ich habe die letztere nur deswegen in der Einleitung entwickelt, um in Jedermann die Ueberzeugung hervorzurufen, daß der köstliche Schatz noch ganz unberührt daliegt, und daß der Engländer ihm nicht einmal, was unserm deutschen Raupach leider so oft glückte, den anekdotischen Reiz abgestreift hat. Man höre und vergleiche.

Ludovico hat eine Gemahlin, Marcelia, die er liebt,

wie Herodes seine Mariamne. Aber er hat daneben treue, aufopfernde Freunde; Herodes steht ganz einsam da, und gerade das macht das Uebermaß seiner Liebe, das leidenschaftliche Umklammern des ihm allein wahrhaft ergebenen Wesens so begreiflich und natürlich. Ludovico feiert den Geburtstag seiner Gemahlin, während eine über seine ganze Zukunft entscheidende Schlacht zwischen König Franz und Kaiser Karl geschlagen wird, in Saus und Braus. Herodes hätte diesen Geburtstag ohne Zweifel daurch am besten zu feiern geglaubt, daß er an der Schlacht Teil genommen und durch Aufbietung aller seiner Kräfte das seinem Weibe, wie ihm selbst, drohende Schicksal abzuwenden gesucht hätte; das wäre für einen Mann, an dessen Heldennatur man glauben soll, sogar unbedingt notwendig gewesen. Die Schlacht geht verloren, Ludovico sieht seinen Untergang vor Augen, aber er findet sich in den Verlust seines Glücks, ja seines Lebens, und nur das ist ihm entsetzlich, daß er, wenn der äußerste Fall eintritt, Marcelia hinter sich zurücklassen muß. Doch, sie schwört ihm zu, daß sie sich töten will, sobald er selbst stirbt, und da er sie als treu und edel kenne, so sollte man denken, daß er beruhigt sein könnte. Jetzt entschließt er sich auf den Rat eines Freundes, zu dem Sieger, zu dem Kaiser Karl, zu gehen, und dessen Großmut, nicht anzuflehen, sondern zu erproben; dieser Entschluß hätte aber aus ihm selbst kommen und die Ausführung ihm von seinem Freunde eher ängstlich abgeraten werden müssen, wenn sein späteres Auftreten, dem Kaiser gegenüber, gehörig motiviert erscheinen sollte. Genug, er tuts, zuvor aber gibt er seinem Schwager Francesco, dem Gemahl seiner Schwester

Marianne, den Auftrag, die Marcelia zu ermorden, falls er nicht wiederkehrt, und obendrein in höchster Unvorsichtigkeit schriftlich, um diesen nach vollbrachter Tat zu sichern; Marcelias Schwur ist ihm Nichts. Dann reist er ab. Kaum ist er fort, als Marianne, die auf Marcelia ihres Ranges und Einflusses halber eifersüchtig ist, in den Vorgrund tritt und die Letztere dadurch zu ärgern und zu kränken sucht, daß sie, unbekümmert um ihren Gram und Schmerz, sich lustig etwas vormusizieren läßt, um doch auch einmal „ihren Tag" zu haben. Marcelia verläßt ihr einsames Gemach und stellt Marianne wegen solcher Frechheit zur Rede; diese trotzt ihr, doch Francesco kommt herzu und läßt sie in enge Haft bringen, als er erfährt, wie sie sich vergangen hat. Darauf gibt er Marcelia zahllose Versicherungen seiner unbedingten Ergebenheit, die aber immer glühender werden und mit einer Liebeserklärung enden. Verächtlich zurückgewiesen und des schnödesten Undanks gegen seinen ihm immer gütig und großmütig gewesenen Herzog in harten Worten geziehen, mißbraucht er den in seinen Händen befindlichen schriftlichen Mordbefehl und zeigt ihn vor. Marcelia wird durch das verhängnisvolle Blatt freilich bis ins Innerste erschüttert, aber Francesco erlangt Nichts von ihr, sie bleibt fest, und als er ihr zuletzt mit dem Tode droht, erwidert sie ihm, ihre Kammer werde ihm offen stehen, sobald er als Henker komme. Nun scheinen denn wirklich zwei große Menschen tragisch gegen einander gespannt zu sein, denn Francesco muß das Weib, das er liebt, töten, wenn es ihn nicht töten soll, *und das ist ein Konflikt, der nicht rein gelöst werden kann, ein solcher aber ist*

ein spezifisch tragischer. Doch wir irren uns, Francesco liebt Marcelia keineswegs, er hat ihr nur Liebe geheuchelt, er will nicht eine unwiderstehliche Neigung befriedigen, er will, wie wir sehr spät und zu spät erfahren, seine durch Ludovico verführte und wahnsinnig gewordene Schwester rächen. Wir werden daher aus der heißen Region der Leidenschaft auf einmal in die kalte der Berechnung verschlagen, und wir empfinden es bitter, wir gefrieren wieder. Francesco weiß sich durch eine andere Art von Heuchelei wieder bei Marcelia in Gunst zu setzen; er stellt sich, als ob sie ihn bekehrt, ihn von seinem bösen Gelüst geheilt habe, und das schmeichelt ihrer Eitelkeit so sehr, daß sie ihm verspricht, ihn nicht zu verraten. Wie sie das kann, ist schwer zu begreifen, sie muß ja doch fühlen, daß sie nicht mehr im Stande ist, ihren Gemahl bei seiner Wiederkehr zu empfangen, wie sonst, und daß er sie mit Notwendigkeit verkennen, ihr Wankelmütigkeit, und mehr, Schuld geben muß, wenn sie ihn über den Grund ihres veränderten Benehmens im Unklaren läßt. Zwar droht Francesco ihr, sich selbst zu erstechen, wenn sie ihm das Versprechen verweigert, aber ihre Ehre muß ihr mehr gelten, wie sein Leben. Uebrigens sagt er ihr bei dieser Gelegenheit, was er ihr früher verhehlte, daß Ludovico ihren Tod nicht aus Haß, sondern aus übermäßiger Liebe und weil er ihren Besitz keinem Andern gönne, befohlen hat; daß er dies tut, ist wieder unerklärlich, der Trieb der Rache, der ihn beseelt, hätte ihn bestimmen müssen, Marcelia über diesen Punkt im Dunkeln zu lassen. Marcelia faßt die Sache überraschend eigentümlich auf. Statt über den eigenmächtigen Eingriff

in ihr Leben empört zu sein, der sie nach dem von ihr freiwillig abgelegten, der ganzen Verwicklung des Dramas freilich von vornherein die Spitze abbrechenden, Schwur doppelt schmerzlich berühren mußte, zieht sie aus dem ungeheuren Vorgang den spitzfindigen Schluß, daß sie von Ludovico nur sinnlich geliebt wird und faßt deswegen, wohlgemerkt, ausdrücklich deswegen, den Vorsatz, ihn kalt und mit Zurückhaltung zu begrüßen. Ludovico kommt; Kaiser Carl hat seinen Feind großmütig behandelt, weil dieser ihm Großmut zutraute. Die Szene zwischen Beiden ist vortrefflich, weil wörtlich aus dem Josephus entlehnt; aber sie nimmt sich in Massingers Stück aus, wie die einem Königspalast geraubte Marmorsäule in einer italienischen Bauernhütte, wo der Fremde zuweilen kopfschüttelnd eine antrifft. Marcelia benimmt sich so gegen ihren Gemahl, daß dieser sich Anfangs vor Erstaunen, dann vor Entrüstung nicht zu fassen weiß, und sie im gerechten Zorne von sich jagt. Sie geht und sagt ihm Nichts, denn sie darf ihm Nichts sagen, sie hat es Francesco ja gelobt, und dies Gelöbnis, wie sehr es auch mit der Natur der Dinge und mit höheren Pflichten im Widerpruch stehe, darf nach der in dieser Art von Trauerspielen einmal beliebten Convention erst gebrochen werden, wenn es zu spät ist. So kommts denn auch. Ludovico wird eifersüchtig, und, wie es natürlich war, immer eifersüchtiger, Marianne, die aus ihrem Kerker zu rechter Zeit wieder emporgestiegene, lenkt seine zuerst gegenstandlose Eifersucht auf Francesco, Marcelia selbst bestärkt seinen Verdacht, indem sie Francesco unbegreiflicher Weise heimlich bei sich aus- und eingehen läßt, und dieser edle, nur für

seine Schwester lebende Francesco ist schamlos genug, demselben, als Ludovico ihn offen und ehrlich fragt, durch die niederträchtigste Lüge das Siegel aufzudrücken. Nun erdolcht Ludovico seine Gemahlin, im Sterben beichtet sie ihm natürlich, und es wird ihm klar, daß und wie er betrogen wurde. Der fünfte Akt bringt darauf noch eine Art von Nachspiel. Ludovico ist wahnsinnig, der entflohene Francesco kommt, als Arzt verkleidet, und von seiner Schwester begleitet, zurück und macht sich anheischig, den Unglücklichen zu heilen. Das will er dadurch vollbringen, daß er der noch unbegraben daliegenden Marcelia durch eine an der Leiche vorzunehmende geheimnisvolle Prozedur den Schein des Lebens wieder gibt. Die Diener und Freunde des Herzogs lassen ihn gewähren; als er sich allein mit ihm sieht, reicht er ihm, ungerührt von seinem selbst Kannibalen entwaffnenden Zustand, in einem Becher Gift, statt Arznei und zeigt ihm dann, daß die verschleiert dasitzende Gestalt nicht Marcelia ist, wofür der arme Irre sie bis dahin hielt, sondern die jetzt vollkommen gerächte Schwester. Dann wird er selbst entdeckt und erhält, was ihm gebührt.

Durch diese simple Analyse ist nun wohl erwiesen, was ich behauptete, daß der Dichter auch nicht von ferne an seine Aufgabe gereicht, ja nicht einmal die anekdotische Seite des Stoffs ihres frischen Reizes beraubt hat. Hinzufügen muß ich, daß Massingers Originalwerk mir nicht vorliegt, und daß ich darum nicht auseinandersetzen kann, wie viel von dem bei uns aufgeführten Stück dem ursprünglichen Verfasser, wie viel dem deutschen Bearbeiter angehört. Jedenfalls steht fest, daß schon Mas-

singer in die allgemeine Heerstraße einlenkte, denn das geht aus der Anlage des Ganzen hervor. Derjenige, der den Befehl erhielt, die Marianne oder Marcelia zu töten, mußte sich in sie verlieben, oder sich doch so stellen, als ob ers wäre. Freilich, wem wäre das nicht eingefallen! Aber eben darum hätte der Dichter sich für diese Trivialität bedanken sollen. Den Sperling, den sich jeder selbst einzufangen vermag, muß er niemand schenken wollen.

Das Stück ließ trotz des ungeheuren Faktums, auf welchem es beruht, das Publikum kalt und teilnahmlos. Ganz natürlich, denn alle Wirkung geht von den Motiven aus, und diese sind nirgends stichhaltig und ausreichend, ja, sie fehlen oft ganz und gar, und zuweilen deuten sie nach Norden, und die Menschen wenden sich gegen Süden. Ueberall rohe Willkür und flache Lückenhaftigkeit! Man halte aber einmal gegen diesen mit allem, was an ihm baumelt, in der Luft schwebenden hohlen Ludovico, den zu jedem seiner verhängnisvollen Schritte durch die gebieterische Notwendigkeit fortgestoßenen Herodes! Um den Thron zu retten, muß er den Aristobolus töten; dieser Mord straft sich augenblicklich, denn er gerät durch ihn in die noch größere Gefahr, Leben und Reich miteinander einzubüßen; Antonius zieht ihn zur Rechenschaft. Das Bewußtsein, an Mariamne, die doch immer die Schwester ihres Bruders blieb, furchtbar gefrevelt und ihr die Rache fast zur Pflicht gemacht zu haben, erschüttert in ihm das Vertrauen auf sie; er weiß, daß seine bis aufs Aeußerste gebrachte böse Schwiegermutter in seiner Abwesenheit alles aufbieten wird, sie von ihm abzu-

ziehen; er weiß sogar, daß diese dem wüsten Römer schon das Bild ihrer Tochter zugeschickt hat, wodurch seine Furcht und sein Argwohn gleich die so wichtige bestimmte Richtung erhalten, und er liebt sein Weib darum so grenzenlos, weil er so gänzlich allein steht. Aus einer solchen Situation ergibt sich das Fieberhafte seiner Leidenschaft, das Ungeheure seiner Entschlüsse ganz von selbst. Alles, wie weit es auch das Maß des Gewöhnlichen überschreite, erscheint natürlich und menschlich, weil es tief begründet und unausweichbar ist; wir schaudern vor der dämonischen Kette, die sich bildet, aber wir müssen sie Glied für Glied gelten lassen. Daß Massinger den Brudermord über Bord werfen konnte, ist mir noch unbegreiflicher, wie alles übrige; er wollte eine Uhr in den Gang bringen und vergaß, das treibende Gewicht daran zu hängen.

*

Die Ahnfrau von F. Grillparzer.

Die Ahnfrau hat den Namen Grillparzers in Deutschland populär gemacht, sie ist bis heute dasjenige seiner Stücke, welches am meisten gegeben, also vom Theaterpublikum mit der größten Teilnahme gesehen wird. Sie ist daher ein Gradmesser, nicht für das Talent des Dichters, denn dieser hat unendlich Höheres und Gesünderes geleistet, aber doch für die ästhetische Bildung und die sittliche Rezeptivität einer ganzen, nicht kleinen, Klasse des Volks. Darum kann sie noch immer

nicht ignoriert werden, so sehr es auch im Interesse des Dichters liegen mag, daß dies geschehe; sie lebt noch, es gehen Wirkungen von ihr aus, die sich nur auf sie zurück führen lassen, man muß sie einer Obduktion unterwerfen! Bei dieser Obduktion wird sich ein zwiefaches Resultat herausstellen. Man wird sehen, daß die Entwickelung eines Dichters mit einer Krankheit anfangen kann, die ein Gemisch von allen möglichen Krankheiten zu sein und auf einen ekelhaften Tod zu deuten scheint, und daß sie dennoch bei einer kräftigen Natur zu erfreulichen Resultaten zu führen vermag. Man wird aber auch sehen, für welche Dinge sich in Deutschland der Erfolg zuweilen entscheidet. Beides kann uns in der gegenwärtigen Zeit zu fruchtbaren Beleuchtungen auffordern, denn es fehlt uns nicht an Dichtern, denen man bei aller Kraft ihrer scheinbaren oder wirklichen Verirrungen wegen die Zukunft absprechen möchte und noch weniger an solchen, die mit ihren momentanen Erfolgen jede ästhetische Forderung zurückweisen zu können glauben. Was nun mich, den Referenten, betrifft, so ist die Ahnfrau für mich ein neues Stück, ich habe sie nie gesehen, nie gelesen und gebe einen ganz frischen Eindruck.

Das Stück beginnt an einem Winterabend in einer gothischen Halle. Die zunächst auftretenden Personen sind Graf Borotin und Bertha seine Tochter. Neben diesen beiden Menschen haben wir aber auch noch einen verrosteten Dolch, der in seiner Scheide an einer Kulisse des Vordergrundes hängt, zu berücksichtigen. Er sollte eigentlich mit im Personenverzeichnis gleich hinter der Ahnfrau aufgeführt sein, denn er spielt eine eben so

wichtige Rolle, wie das Gespenst, mit dem er auch in genauester Verbindung steht. Wir haben also die Welt der Leuchttürme, der fatalistischen Mordinstrumente vor uns, in der leblose Dinge aktiv werden und die himmlische Kriminaljustiz die irdische in einem Hauptpunkt korrigiert, darin nämlich, daß sie den Verbrecher immer genau mit demselben Messer tötet, mit dem er selbst getötet hat, was jene versäumt. In dieser Welt sind keine Fragen erlaubt; wir wissen zwar, daß die Menschen von jeher dergleichen Instrumente mit Schauder und Grausen betrachteten, daß sie die Blutmesser gleich mit den Toten zu beseitigen pflegten, wenns nicht der Missetäter schon vorher aus Furcht vor der Beweiskraft eines solchen Indiziums getan hatte, daß sie zitterten, ein Unkundiger könne sich aus Versehen ein Stück Brot damit abschneiden, und sie darum in den tiefsten Brunnen warfen, aber es wäre impertinent, wenn wir uns daran erinnern wollten, höhere Mächte sind im Spiel, der Dolch hängt im Familienzimmer vermutlich dicht neben dem Spiegel und wehe dem, der daran rührt. Der Graf sitzt am Tisch, starrt in einen Brief und beklagt das nahe bevorstehende Verlöschen seines Geschlechts. Die Verse, in denen er das tut, sind für ein Drama und besonders für den Anfang eines solchen zu bilderreich.. Wenn das heißt:

Fallen seh' ich Zweig' auf Zweige,
Kaum noch hält der morsche Stamm;
Noch ein Schlag, so fällt auch dieser
Und im Staube liegt die Eiche pp.

so glaubt man eine Weile, es sei von einer wirklichen Eiche die Rede, und erst das

Keine Spur wird übrig bleiben,
Was die Väter auch getan

verwandelt diese Eiche für uns wieder in den Stammbaum, auf dessen Schilderung es abgesehen war. Die richtige Anwendung der Bilder ist nirgends schwieriger, als im Drama; wenn sie so wohlfeil zu haben sind, wie das eben angeführte, so soll der Dichter sie schon aus Stolz verschmähen, denn was jeder liegen sieht, wird er doch nicht aufheben wollen, und wenn es sich noch darum handelt, uns in seine Welt hinein zu versetzen, soll er sich auch mit den besten nicht aufhalten. Erst Menschen, die uns interessieren, darum so schnell, wie möglich, scharfe Charakterzüge, die uns verbürgen, daß uns nicht für Kartenfiguren Teilnahme zugemutet wird; nun originelle Situationen, die uns der eben so gerechter Besorgnis vor dem einseitigen psychologischen Interesse entheben, und dann, was der Dichter will, auch Bilder, wenn sie nur dramatische Kraft besitzen, d. h. wenn sie entweder den mittleren Gemütszustand ausdrücken, in dem die Empfindung nicht mehr Empfindung bleibt und doch noch nicht Gedanke wird, oder wenn sie das Individuum, das sich in einer entsprechenden Stimmung ihrer bedient, durch die Art, wie es dies tut, wie es z. B. einen Naturvorgang mit einem seiner inneren Prozesse in Verbindung bringt, näher charakterisieren helfen. Bertha steht am Fenster, hört nicht, was der Vater spricht, und beschreibt ihm die unheimliche Nacht, die Wechselreden gehen noch eine Zeit lang zwecklos hin und her, dann erfahren wir endlich, daß der Greis dem traurigen Gedanken an das Erlöschen seines Geschlechts an diesem Abend darum so maßlos nach-

hängt, weil er soeben durch den Brief, den er in der Hand hält, die Nachricht von dem Tode seines letzten Verwandten bekommen hat. Das hätten wir gleich zu Anfang, noch vor dem Prachtgleichnis, erfahren sollen, dann hätten wir das nicht für eine zufällige hypochondrische Laune gehalten, was eine durch die Situation gebotene notwendige Reflexion war, dann hätten wir das Glechnis trotz seiner Trivialität sogar eher ertragen, denn von solchen scheinbaren Kleinigkeiten hängt immer die Wirkung ab.

Zugleich wird uns der Titel des Stücks erklärt, wir hören, daß die Ahnfrau des Hauses

Ob begangner schwerer Taten
Wandeln müsse ohne Ruh'
Bis der letzte Zweig des Stammes,
Den sie selber hat gegründet,
Ausgerottet von der Erde

und sind auf sie vorbereitet, wie im Hamlet auf den Geist. Das geschieht sogar, ohne daß uns das widerwärtige Gefühl packt, es geschehe bloß unsertwegen, es ist sehr natürlich, daß der bewegte Greis in einem solchen Moment auf eine Sage zurück kommt, die er sonst immer verachtet, die er für ein Märchen erklärt hat, und der Uebergang:

Nun wohlan, sie mag sich freuen!

so wie die Hälfte der sich daran knüpfenden Schilderung ist vortrefflich. Die zweite Hälfte dieser Schilderung hat dagegen alle Fehler, die man an der ersten mit so vielem Vergnügen entbehrt. Sie steht nur des Publikums wegen da, man sieht den Schauspieler, wie er bis ans Proszenium vortritt, während er sie vorträgt,

und sich höchstens einmal nach seiner Kollegin Bertha umkehrt, um ihr das dumme stumme Spiel zu erleichtern. Graf Borotin erzählt seiner Tochter nämlich, was sie schon hundert mal gehört haben muß, wie ihm sein Sohn, ihr Bruder, verloren gegangen, wie das dreijährige Kind spielend durch die offene Gartentür ins Freie geschlüpft, und im benachbarten Weiher ertrunken ist. Wahrscheinlich! hätte doch wenigstens hinzugefügt werden sollen, denn wie sich später zeigt, hat man in dem Weiher nie die Leiche, nur das Hütchen des Knaben aufgefunden, und dieser Umstand war doch eigentlich so verdächtig, daß man nicht begreift, woher dem Vater die Gewißheit über den Wellentod und das Recht zur müssigen Klage und tatlosen Verzweiflung gekommen sein mag. Der Dichter hat es selbst gefühlt, daß er mit dieser steifen Erzählung seinen Zweck, das Publikum von einem Vorfall zu unterrichten, der ihm nicht unbekannt bleiben durfte, zwar erreichte, daß es aber auf Kosten eines Grundgesetzes der dramatischen Kunst geschah, auf Kosten des wichtigen Gesetzes, wonach er von der Existenz eben dieses Publikums gar nichts wissen und es nie direkt aufklären darf. Er sucht das wieder gut zu machen, aber wie! Der Alte unterbricht sich plötzlich in seinem Redefluß und spricht:

Ach! ich sehe deine Tränen
Treu sich schließen an die meinen,
Weißt du etwa schon den Ausgang?
Ach, ich armer schwacher Mann
Habe dir wohl oft erzählet
Die alltägliche Geschichte.

So arm und schwach ist er aber durchaus nicht, daß er sich dessen nicht erinnern sollte. Zu dem Verstoß gegen

die Form kommt daher noch ein Rechenfehler. Der Alte schließt mit dem Seufzer:

Und ich sterbe kinderlos!

Bertha unterbricht sein Schweigen mit einem Lieber Vater, er fühlt, daß es undankbar war, ihrer nicht zu gedenken, geht in sich und gibt ihr zur Buße das Recht, sich frei den Gatten zu wählen. Nur noch eine Frage von seiner Seite, die uns zeigt, daß er bei seiner Großmut nicht zu viel wagt, weil er seinen künftigen Eidam schon kennt, und von der ihrigen ein Geständnis, dann wieder eine Erzählung, wie die obige, die bloß unsertwegen dasteht.

„Ist's nicht also, liebe Tochter?"

sagt der Vater.

— — — — — — — — — — —

O, mit augenscheinlicher Gefahr!
Hab' ich's Euch doch schon erzählet!

antwortet die Tochter und erzählt noch einmal, daß sie bei einem nächtlichen Spaziergang im Walde von zwei Mördern überfallen und von einem Lautenspieler gerettet worden sei.

*

Aus: Das Urbild des Tartüffe.

Auch ich mußte mich schon mehr als einmal gegen Gutzkow erklären, und ich müßte es wieder tun, wenn ich heute seinen „Uriel Acosta" zu beurteilen hätte. Man mißverstehe mich nicht. Wenn ich dasjenige Trauerspiel

Gutzkows, was seine Freunde einstimmig sein vorzüglichstes nennen, nicht in ihrem Sinne anerkennen kann, so schließt dies eine Anerkennung in meinem Sinne keineswegs aus. Ich weiß sehr wohl, daß es eben so weit über die nüchternen Aftergeburten unserer ordinären Jambenschmiede hinaus ragt, als es hinter einer lebendigen Schöpfung zurück bleibt, und daß die Direktion des Hofburgtheaters überhaupt mit vollem Rechte lieber das Schlechteste von einem Manne, wie Gutzkow, zur Aufführung bringt, als das Beste von einem dieser Puppenspiel-Fabrikanten, für die auf den Brettern, die die Welt und nicht die Bettlerherberge bedeuten, nach dem großen Umschwung der Dinge nicht einmal in einem Schaltjahr noch ein Abend übrig sein sollte. Aber „Uriel Acosta" und alles, was Gutzkow im Tragischen geleistet hat, reicht so wenig an eine untergeordnete, als an die höchste Aufgabe der echten Tragödie, während sein „Urbild des Tartüffe" den Ansprüchen, die unsere Zeit an das Lustspiel macht, in hohem Grade genügt. Deshalb kann das Publikum sich freuen, daß ihm das eine Stück, statt des anderen, vorgeführt wird, und auch der Kritiker, der sich nicht im absoluten Negieren gefällt, wird die Gelegenheit gern ergreifen, einem so bedeutenden Repräsentanten der modernen Literatur durch liebevolles Eingehen auf sein gelungenstes Werk den Beweis zu liefern, daß er lieber lobt, als tadelt.

Zwar beruht Platos Ausspruch, daß es die Sache eines und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu erzeugen, auf der tiefsten Erkenntnis der Kunst, und darum hat alles, was ich vor Jahren, an dieses alte

Wort anknüpfend, in dem Prolog zu meinem Diamant über die Komödiendichtung sagte, seinen guten Grund, wenn es auch nur auf die höchste Gattung Anwendung findet. — Lustspiele, die von großen Tragöden herrühren, werden das, was anders begabte Talente in der gleichen Sphäre hervorbringen, immer überragen, ja, sie werden sich spezifisch davon unterscheiden; schon deswegen, weil jenen alle Elemente der Welt zu Gebote stehen, auch diejenigen, die den ganzen Reichtum der letzteren ausmachen, während diese mit Notwendigkeit auf einige wenige beschränkt sein müssen. Genau besehen reduziert sich auch hier der Unterschied darauf, daß nur die einen wahrhaft darstellen, die anderen aber statt dessen Reflexionen unterschieben, daß die einen mit schöpferischer Kraft die komischen Urbildungen der Natur herauf beschwören und die anderen mit der Vitriolsäure des Witzes die geschminkten Zerrbilder der Gesellschaft bespritzen, daß die einen ursprüngliches Leben bieten, die anderen dialogisierte Satyre. Doch, wenn die Stufen, die zur echten Tragödie hinauf führen, fast alle bedeutungslos sind, so hat umgekehrt jede Sprosse der Leiter, auf der man zur Komödie empor steigt, noch ihren Wert und ihr Verdienst. Der Tragödie ist die freie Uebersicht des Weltwesens durchaus unentbehrlich, und die ist nur auf dem höchsten Standpunkte möglich; der Komödie genügt schon eine bestimmte Ansicht desselben, und die ist auch auf einem minder hohen zu erlangen.

Dialogisierte, und wenn man lieber will, personifizierte Satyre ist es denn auch, was Gutzkow im „Urbild des Tartüffe" gibt. — Nicht Menschen mit Fleisch und

Blut treten vor uns hin, sondern Typen. Allein das ist auch bei seinen Vorgängern, z. B. bei dem doch gewiß äußerst respektablen Dänen Holberg, hin und wieder selbst bei Molière, der Fall. Und diese Typen stellen sich zu einem Wort zusammen, mit dem der Verfasser den ganzen gesellschaftlichen Zustand entzaubert, wenigstens so weit, daß er sich zu der Heuchelei, auf der er größtenteils beruht, notgedrungen bekennen muß. Ich kann mir die umständliche Reproduktion des Stücks ersparen, da es längst gedruckt vorliegt. Aber ich muß der hohen Rundung und Geschlossenheit desselben in Erfindung und Ausführung meine Hochachtung bezeugen. Gerade diese Eigenschaften waren es, die ich gewöhnlich in Gutzkows Produktionen vermißte, und deren Mangel sie einem nur halb ausgeschmiedeten Ring immer so ähnlich machte. Mit um so größerer Freude habe ich sie hier endlich angetroffen. Der Grund liegt wohl darin, daß er diesmal mit glücklichem Takt nur diejenigen Elemente in seinen Kreis zog, die er wirklich beherrscht, und daß er deshalb keine Forderungen erregte, als solche, die er befriedigen konnte. Diesen Takt sollte er immer beweisen, und z. B. in seinen dramatischen Gemälden das Tragische, dem er nun einmal nicht gewachsen ist, stets nur so schattenhaft im fernen Hintergrund aufdämmern lassen, wie hier das düstere Familienereignis, aus dem sich die Handlung hervorspinnt.

*

Aus Rezensionen.

Die Leutchen mögen so viele Signoras oder Donnas in den Dialog ihrer Stücke hineinflicken, wie sie wollen, und ganze Berge von Goldorangen aufhäufen: man kommt Italien und Spanien keinen Hahnenschritt näher. Jedes Wort des Charakters muß das Volk, dem er angehört, das Land, welches diesem Volk die Physiognomie aufdrückte, die Bildungsstufe, die er einnimmt, die momentane Situation, in der er sich befindet, wieder spiegeln, und dies alles muß nun noch obendrein, wie das Wasser durch den Wellenschlag, durch das Originelle seiner Individualität, das sich jeder näheren Bestimmung durch allgemeine Kategorien entzieht, eigentümlich gebrochen werden. Das resultiert nun nie aus einer nüchternen Verstandes-Operation, die übrigens immer noch viel höher zu schätzen ist, als die naiven Ergüsse einer gewissen, selbst der Gedankenerzeugung völlig unfähigen, Trivialität, die sich namentlich in Oesterreich gerne für Poesie verkauft; es resultiert nur aus einem schöpferischen Prozeß und ist eben darum der beste Beweis dafür, daß ein Werk aus einem solchen hervorging.

*

Schiller wußte sehr wohl, warum er seiner Johanna neben der flammenden Begeisterung für König und Vaterland noch eine ganz mystische bis in die fernste Kindheit hineinreichende Reihe von Visionen, Träumen und Erscheinungen lieh; er wußte sehr wohl,

warum er ihrem Entschluß, der erst bei dem Anblick des ihr als Zeichen verheißenen Helms, nun aber auch plötzlich, reif wurde, so viele Momente des Zitterns und Zagens, des Zweifelns, ja des instinktartigen Widerstrebens, vorangehen ließ. Denn ein Weib, das sich in Schlacht und Kampf hineinstürzt und den ihm angewiesenen Kreis mit dem diesem geradezu entgegengesetzten vertauscht, ist nur dann nicht mehr abstoßend und widerwärtig, wenn man erkennt, daß es nicht anders kann, daß es von höherer Macht getrieben wird. Dies wird aber eben nur auf dem von Schiller eingeschlagenen Wege, der weit über die Sphäre der nüchternen Selbstbestimmung hinausführt, anschaulich gemacht; ein einfacher Willensakt, wie auch immer hervorgerufen, ist dazu durchaus nicht hinlänglich. Nicht das Individuum darf sich von den Forderungen der Natur entbinden, um seinem persönlichen Drange, sei oder scheine dieser auch noch so edel, genug zu tun; nur die Natur selbst kann es lossprechen, um auf diese Weise einen großen, durch gewöhnliche Mittel nicht mehr realisierbaren Zweck zu verwirklichen. Dem Dichter ist es nämlich vergönnt, sich das Universum, als aus einer unendlichen Reihe von Kreisen bestehend, vorzustellen, die sich spiralförmig auseinander wickeln und von denen der weitere den engeren in dem Sinne bedingt, daß die für diesen geltenden Gesetze in demselben Moment außer Kraft treten, wo sie mit den in jenem herrschenden hindernd und hemmend zusammenstoßen. Darum fällt der Unterschied zwischen Mann und Weib für ihn in dem Augenblick weg, wo in der kleinen Welt, deren Spitze der beide Geschlechter umfassende Mensch ist, nur noch

durch ein außerordentliches Werkzeug ein großes und notwendiges Ziel erreicht werden kann. Daß es wirklich so steht, muß der Dichter freilich zuvor gezeigt haben, oder doch zugleich zeigen, daher bei Schiller zu nächst der ausführliche, den unglücklichen Zustand des Reichs und des Volks im allgemeinen mit der nötigen Eindringlichkeit darstellende Prolog, daher weiter im ersten Akt der Tragödie die sich ohne Unterbrechung folgenden, alle Hoffnungen und Aussichten vernichtenden Schicksalsschläge. Hat er das aber getan, hat er uns überzeugt, daß eine höhere Macht eingreifen muß, wenn noch eine Wendung zum Heil eintreten soll, so wird er mit dieser nicht mehr krämerhaft unterhandeln und sich von ihr etwa nur ein Drei-Viertels-Wunder ausbedingen, denn nun ist das Unwahrscheinlichere auf einmal das Warscheinlichere geworden. Er wird nicht die natürlichen Kräfte des Mannes verstärken, sondern dem Weibe, dem „zitternden Geschöpf“, übernatürliche Kräfte verleihen; er wird nicht auf einen schon einmal umsonst geschleuderten Wurfspieß eine besser geschliffene Spitze setzen, sondern einen Grashalm zum Wurfspieß erheben. Gelingt es ihm dann noch, das der gewöhnlichen Ordnung der Dinge momentan entrückte Individuum durch die von ihm ausgehende Tat in einen Konflikt mit sich selbst zu versetzen, der es dieser Ordnung am Ziel seiner Laufbahn wieder unterwirft, und auch diesen Konflikt noch durch eine letzte, höchste, nun aber rein menschliche und sittliche Kraftanstrengung zu lösen, so hat er den Ring, in dem sich jedes echte Kunstwerk bewegt, vollständig geschlossen, und die Kritik hat nur noch zu ermitteln, was der Ring neben an-

deren Ringen bedeutet. Diese Intentionen aber waren es, die Schiller bei seiner Jungfrau von Orleans leiten mußten, und wie man auch über die Ausführung im einzelnen denkt, wie man namentlich die Begründung der innern Krisis durch Johannas plötzliches Verlieben auf dem Schlachtfeld betrachten möge: der Bau seiner Tragödie ist unanfechtbar. Auf den Bau aber, auf die Solidität der Grundvesten, kommt es an, nicht auf die Buntheit der Tapeten, womit die Wände behängt werden.

*

Struensee.

Niemals ist auf dem Welttheater eine furchtbarere Tragödie aufgeführt worden, wie diejenige, die den Namen des Grafen Johann Friedrich von Struensee trägt. Das kleine, Meer umflossene, in Nebel eingehüllte Dänemark scheint dazu bestimmt zu sein, dem tragischen Dichter die ungeheuersten Stoffe zu liefern. Als Shakespeare das erschütternde, die Abgründe der Menschennatur am tiefsten und unbarmherzigsten aufreißende seiner Gebilde, den Hamlet, hervorbrachte, da hatte er sich zuvor vom Saxo Grammaticus die Familiengeheimnisse eines ur-

alten, längst verschollenen dänischen Königsgeschlechts erzählen lassen. Und wenn einer seiner Nachfolger dereinst der schaudernden Menschheit an einem erschöpfenden Beispiel wird veranschaulichen wollen, welch ein Aeußerstes in der Welt möglich ist, so lange sie unbedingt von der unumschränkten Willkür eines einzelnen, jeder menschlichen Schwäche unterworfenen und nicht einmal gegen Wahn- und Blödsinn geschützten Individuums abhängt, so wird er den Schatten Struensees heraufbeschwören. Am Schluß der dann entstehenden Tragödie wird sich nicht bloß jedes Volk ausdrücklicher, wie jemals, an das erste Gebot: ich bin der Herr dein Gott, du sollst nicht andere Götter haben neben mir! gemahnt fühlen, sondern auch jeder Kronenträger wird demutsvoll ausrufen: ich will kein Gott sein! Geschieht dies nicht, so ist das Werk verfehlt.

Christian der Siebente bestieg als Jüngling von siebzehn Jahren den dänischen Königsthron. Die Natur hatte ihn nicht karg ausgestattet, und er wäre in einfachen Verhältnissen ohne Zweifel etwas Tüchtiges geblieben oder geworden. Aber den Lockungen und Verführungen, die sich an den höchsten Platz der Gesellschaft knüpfen, war er nicht gewachsen, und in kürzester Frist bezahlte er seine Erhöhung durch einen physischen und moralischen Bankerott, der ihn noch unter das Tier herabstürzte. Ob hierbei ein teuflischer Plan mit im Spiele war, oder ob ihn bloß seine schrankenlose Vergnügungssucht und die damit verbundene Arbeitsscheu so weit brachte, läßt die Geschichte unentschieden. Gewiß ist, daß der absolute

Monarch, der über allen Widerspruch erhabene Stellvertreter Gottes auf Erden, sehr bald auf den Punkt zurück glitt, wo er wieder zu seinen Kinderspielen griff, wo er sich täglich mit einem Mohrenknaben und einem Mohrenmädchen balgte und biß, und wo er nur noch die Fensterscheiben des Schlosses, die er zertrümmerte, und die Statuen des Gartens, denen er die Köpfe abschlug, seine Souveränität empfinden ließ. Gewiß ist nicht weniger, daß sich in seiner eigenen Umgebung eine Person fand, die seinen Stumpfsinn für ihre Zwecke auszubeuten und den Donnerkeil in seiner Hand geschickt zu brauchen verstand. Neben dem entmarkten Christian stand ein junges, feuriges, begehrendes Weib, die Königin Caroline Mathilde, eine Tochter Albions und erst fünfzehn Jahre alt, als sie mit ihm verbunden wurde. Aber sie hatte trotz ihrer Jugend und ihrer Schönheit ihm nie einen Eindruck abgewonnen; kaum daß zum Beweis der wirklich vollzogenen Vermählung aus Mathildens Schoß in dem siechen Kronprinzen ein schwächlicher Zeuge hervorging. Im Hintergrund, die kümmerliche Ehe mit Argusaugen überwachend und die Verhältnisse beobachtend, lauerte die Königin-Mutter Juliane, ihren in jedem Betracht elenden, aber von ihr mit Affen-Zärtlichkeit geliebten Sohn Friedrich an der Hand und, eine zweite Livia, fest entschlossen, ihm um jeden Preis und durch welches Mittel es immer sei, die dänische Königskrone zu verschaffen. Dabei ein ausgesogenes, unter der verkehrtesten Verwaltung fast erliegendes und jeglichem Glücksritter preisgegebenes Land, bewohnt von einem zwar gutmütigen, aber doch nach und nach

infolge des materiellen Drucks aus seiner Bewußtlosigkeit erwachenden Volke.

In diesen Kreis der schon brütenden Eumeniden trat, vom König selbst bei der Wiederkehr von einer zu seiner Auffrischung unternommenen Reise nach Kopenhagen mitgebracht, der Schleswig-Holsteinische Superintendenten-Sohn Johann Friedrich Struensee ein, und zwar zunächst als Arzt. Christian stellte ihn seiner Gemahlin vor, und als er bemerkte, daß sie ihn nicht gerne sah, drängte er ihr — ein verhängnisvoller Zug! — ihn hartnäckig selber auf; wenn aber sein damaliger eigentlicher Günstling, der Graf Holk, sich darin gefiel, den Widerwillen, den sie auch gegen ihn hegte, zu steigern und ihren Haß herauszufordern, so benahm sich Struensee so zart und ehrfurchtsvoll gegen sie, daß er sich in nicht gar langer Zeit ihre Hochachtung und ihr Vertrauen erwarb. Noch rascher wuchs er in der Gnade seines Herrn, den er viel früher beherrschte, als es jemand gewahrte oder auch nur ahnte; es war freilich leicht, zu diesem Ziele zu gelangen, die Gabe, den Blödsinnigen zu amüsieren, reichte dazu hin. Bald teilte die Königin ihm ihre verschwiegenen Wünsche und ihre weit gehenden Zwecke mit; er verband sich mit ihr und gab ihr gleich darauf einen schlagenden Beweis seiner im Stillen gewachsenen Macht, indem er Holk zum Fall brachte und ihr ihren Gemahl wieder zuführte.

Jetzt wurden alle Waffen mit Erbitterung gegen ihn gekehrt. Die Minister, die auswärtigen Diplomaten, das Hofgesinde, alles verschwor sich gegen ihn. Aber niemand richtete etwas aus, und die Versuche, ihn

zu stürzen, zeigten nur, wie fest er stand. Vom Erzieher des Kronprinzen und dem Lektor des königlichen Paares stieg er mit Schwindel erregender Schnelligkeit, einem Nachtwandler nicht unähnlich, der, dem glänzenden Gestirn des Himmels folgend, vom Erdgeschoß aus den Gipfel des Hauses erklimmt, zum Geheimen Kabinetts-Minister, wurde in den Grafenstand erhoben und fungierte bald mit unumschränkter Machtvollkommenheit als alter ego des Monarchen. Nun befand er sich auf einer Höhe, auf welcher sich zu behaupten allerdings nicht leicht, aber den Umständen nach doch auch nicht unmöglich, ja nicht einmal zu schwer war. Und was hätte er wirken können, wenn er das verstanden hätte! Manche der notwendigen Vorsichtsmaßregeln ergriff er auch in der Tat. Der König, das Automat in Menschengestalt, ward für jederman, der nicht zu Struensees Freunden oder Kreaturen gehörte, unzugänglich gemacht und von den Anhängern desselben, wie von einer lebendigen Mauer, umgeben. An die Stelle Holks, die nicht unbesetzt bleiben durfte, da der Minister doch nicht immer mit der Majestät Karten spielen konnte, trat der Graf Brandt, den Struensee sich unbedingt zugetan wußte. Auch der früher verbannte Graf Ranzau-Aschberg, auf den er eben so fest bauen zu dürfen glaubte, ward zurückberufen. Im Hauptpunkte aber ließ er es durchaus ermangeln, und von dem hing alles ab. Statt mit der Macht selbst zufrieden zu sein, griff er auch mit unkluger Begier nach ihren äußeren Zeichen; statt, wie Richelieu in einem bekannten Fall, dem König, wie ein Höfling, auf dem Ball die Lichter vorzutragen und

sich dafür durch die Diktatur im Kabinett zu entschädigen, stellte er sich bei jeder Gelegenheit prahlerisch in den Vordergrund und zerstörte dadurch mutwilliger und unnützer Weise den letzten Rest eines Scheins, der ihm heilig hätte sein sollen, wenn auch nur aus dem einfachen Grunde der Selbsterhaltung. Eben so wenig konnte er es über sich gewinnen, die erlangte Macht mit Maß und mit der nötigen Rücksicht auf bestehende Verhältnisse zu gebrauchen. Entschlüsse, die dem römischen Senat Kopfzerbrechen gekostet haben würden, faßte er in einem Augenblick. Anordnungen, bei denen Julius Cäsar gestutzt hätte, wie z. B. die Aufhebung des Staatsrats, setzte er so unbedenklich in Vollzug, als ob von der Realisierung eines unschuldigen Einfalls die Rede gewesen wäre. Und die verletzendste Form war ihm die liebste. Er ging mit dem Donnerkeil in seinen Händen um, wie die Kinder mit einem neuen Spielzeug, das sie gewöhnlich zerbrechen, weil sie unaufhörlich damit klappern. Darum ist es auch unentschieden geblieben, ob er sich aus wahrer Begeisterung, aus unwiderstehlichem innern Drang, oder aus Eitelkeit und Sucht, zu glänzen, zum Reformator von Dänemark aufwarf. Gerade dies macht ihn aber zum tragischen Charakter, und zwar in dem Sinn, daß er das Rechte allerdings gewollt, daß er jedoch aus zweideutigen Motiven gehandelt und aus diesem Grunde nach dem gerechten Schluß des Schicksals nur säen, nicht auch ernten gedurft hat.

Auch die Königin ergab sich dem Genusse ihres Triumphs bis zur Trunkenheit und forderte die Scheelsucht heraus, wie Struensee den Haß und die

Rache. Ein Fest drängt das andere bei ihr, wie Struensee eine tollkühne Maßregel auf die andere folgen ließ. Dabei wurde die Verbindung beider immer inniger, und die Unvorsichtigkeit, mit welcher sie gepflogen wurde, erreichte bald einen Grad, der der Verläumdung die frechste Zunge lösen mußte. Als die Königin mit einer Prinzessin niederkam, drangen die zweideutigsten Gerüchte, die boshaftesten Bonmots schon bis zu ihrem Bett. Sie fand den verlorenen Schwerpunkt jetzt wieder und setzte dem vertrauten Umgang mit Struensee für eine Zeit lang engere Schranken. Das half auch, die Ehrfurcht vor der Majestät kehrte noch einmal zurück, man glaubte zu weit gegangen zu sein und hatte wohl auch recht. Aber sie geriet wieder ins Schwanken, als dieses Ziel erreicht war, und setzte sich nun über alles hinaus. Was war begreiflicher? An ein Gespenst gekettet und im vollen Glanz der Jugend und der Schönheit stehend, unterlag sie nur einer Natur-Notwendigkeit, wenn sie sich von ihrem Ekel, ihrem Schauder und Abscheu vor dem Gemahl in den Armen eines Mannes zu erholen suchte, an dem sie damals nur noch edle, hinreißende Seiten kannte. Daß es geschah, ist keinem Zweifel unterworfen, aber niemand braucht sich zu bemühen, sie zu entschuldigen, weil niemand es wagen wird, sie zu verdammen. Doch es hatte furchtbare Folgen, denn nun war den Feinden eine Waffe in die Hand gegeben, mit der sie die Königin selbst, die sonst unverletzlich, wie unverantwortlich, gewesen wäre, tödlich treffen konnten, und sie wußten sie zu brauchen. Als Ehebrecherin konnte sie vor Gericht gezogen werden, mit ihr aber stand und

fiel Struensee. Dieser führte nun gerade in dem gefährlichen Moment, wo nicht bloß einzelne mehr, sondern fast alle Stände des Reichs gegen ihn erbittert waren und wo es nur noch am Mittel zur gemeinschaftlichen Verständigung fehlte, um entweder eine Verschwörung oder eine offene Revolution zustande zu bringen, die Preßfreiheit ein. Nun war das Mittel da. Wie die Preßfreiheit ausgebeutet wurde, zeigte sich dadurch, daß sie unbedingt zurückgenommen werden mußte. Aber wie schnell das auch geschah, es war schon zu spät, das ganze Land war schon mit den niederträchtigsten Pasquillen auf den Kabinetts-Minister, ja auf König und Königin überschwemmt, und die Saat ging wuchernd auf. Alles murrte oder fluchte, auch die Bauern, obgleich Struensee sie aus Sklaven zu Menschen gemacht hatte. Sogar nach dem fernen Holstein hinüber hatte der freche Strom der Schmähungen und Verdächtigungen sich ergossen; ich habe selbst als Knabe, sechzig Jahre später, noch vergilbte Exemplare der damals vom Adel ausgestreuten Flugblätter in meinem Vaterlande Dithmarschen in Händen gehabt, die, sorgfältig aufbewahrt, von Geschlecht auf Geschlecht, wie ein Evangelium, übergegangen waren. Europa jubelte dem kühnen Mann, den es seiner Verwegenheit halber für einen großen hielt, freilich zu. Aber an dem Kranz, den das Ausland ihm aufgesetzt hatte, konnte er sich nicht festhalten, als in Dänemark der Boden unter seinen Füßen wich.

Allerdings hätte er nur in Wahrheit zu sein brauchen, was er zu sein schien, und er würde jeden Sturm bestanden haben. Aber es ergab sich eben ein Bruch

in seiner Natur, als es zur Probe, ja als es nur zur Vorprobe kam. Sein Benehmen bei einem an sich höchst unbedeutenden, aus ganz partiellen Ursachen hervorgegangenen Matrosen-Aufstand war entscheidend für sein Schicksal. Es zeigte sich bei dieser Gelegenheit, daß ihm der Mut fehlte, und nicht bloß der physische, wohl mehr oder weniger von der Stimmung der Nerven abhängige, sondern auch der höhere, der alles an alles setzt, wenn es gilt, und nicht lange marktet und mäkelt. Man sah, daß er den Donnerkeil, den er so gern unnütz zu schwingen pflegte, im rechten Moment nicht zu schleudern wagte. Dies Geheimnis ward von den Matrosen am Hafen ausgeschrien, es kam in der Kinder Mund, und nun war seinen Feinden die Parole zum raschen Handeln gegeben und der Weg vorgezeichnet. Man mußte den der Furcht Zugänglichen überrumpeln. Natürlich bildete die Königin-Mutter Juliane den Mittelpunkt, um den herum die meisten sich gruppierten. Sie hatte sich bisher mit strenger Konsequenz noch immer im Hintergrund gehalten und nur schüchtern für den einen oder andern Fall einige Vorbereitungen getroffen; sie hatte jede offene Feindseligkeit ängstlich vermieden und die Heuchelei so weit getrieben, daß sie bei der neugebornen Prinzessin Gevatter gestanden hatte. Jetzt faßte sie bestimmte Verschwörungspläne und sah sich nach einem Werkzeug um. Zuerst warf sie ihr Auge auf Ranzau-Aschberg, der seit der Auflösung des Staatsrats Struensees entschiedenster Widersacher geworden war. Aber sie brauchte nur einen Arm, und Ranzau hatte auch einen Kopf. Darum ließ sie es einstweilen dabei bewenden,

daß sie ihm im allgemein schmeichelte, jedoch nicht entschieden gegen ihn herausging. Wie sie sich noch nach einem Ersatzmann für ihn umsah, trug sich ihr der Oberst Köller aus freien Stücken an, der eins der in Kopenhagen liegenden Regimenter kommandierte und Struensee aus kleinlichen Gründen tödlich haßte. Sie griff begierig zu und zog nun auch Ranzau ins Vertrauen, der in einem unwillkürlichen Anflug von alter Teilnahme für Struensee oder in einer Regung von Pflichtgefühl ihn kurz zuvor dringend gewarnt, aber durch seine Vorstellungen bei ihm so wenig ausgerichtet hatte, daß er in doppelt großer Erbitterung von ihm geschieden und sich deshalb zu allem bereit finden ließ. Der Kommandant der Dragoner, Oberst Eichstädt, ein eben so unbedeutendes als obskures Individuum, wurde bloß dadurch gewonnen, daß eine Königin ihm die Ehre erwies, sich um ihn zu bekümmern; er sollte in Köllers Faust das Schwert vorstellen. Während dies alles geschah, häufte Struensee seine Fehler, war in einem und demselben Augenblick tollkühn und feige zugleich, löste die aus lauter Norwegern bestehende königliche Leibgarde durch einen unüberlegten Gewaltstreich und ließ sich darauf von ihr im offenen Aufstand die ungehörigsten Zugeständnisse abtrotzen, führte, als ob er Mut oder Vertrauen hätte, den Hof von Friedrichsburg in die aufgeregte Residenzstadt zurück und umringte, um den dadurch vielleicht entstandenen günstigen Eindruck doch ja wieder zu vernichten, das Schloß mit geladenen Kanonen. Am 16. Januar 1772 fand ein Ball bei Hofe statt. Die darauf folgende Nacht wurde zum Ausbruch der Ver-

schwörung festgesetzt, weil Köllers Regiment die Wache im Schlosse hatte. — Der Ball wurde um ein Uhr beendigt, die Gäste entfernten sich, die Majestäten zogen sich zurück. Nun umzingelte Eichstädt mit seinen Dragonern den Schloßhof, und Köller erklärte seinen Offizieren, er habe vom König den Befehl, die Königin Mathilde, den Kabinetts-Minister und ihre sämtlichen Anhänger zu verhaften. Vom König! Jeder wußte, wie es mit dem Könige stand; Köller hätte eben so gut erklären können, er habe diesen Befehl von Carolina Mathilde und von Struensee selbst. Dennoch stieß er auf keinen Widerspruch, auf keine vorwitzige Frage. Nun verfügte er sich stehenden Fußes zu Struensee, den er im Bette traf, und der, anstatt ihm Widerstand zu leisten, wodurch er sich, da es an der Königs-Ordre fehlte, hätte retten können, ihm willenlos ins Gefängnis folgte. Ranzau begab sich dagegen, von der Königin Juliane und dem Prinzen Friedrich begleitet, zum König Christian, dem er durch die Vorspiegelung, daß sein Leben in Gefahr stehe, daß das Volk das Schloß stürme und den Verräter Struensee ausgeliefert haben wolle, die Unterschrift der Verhafts-Befehle abdrang, auf die hin bereits gehandelt worden war. Hierauf eilte er zur Königin Caroline Mathilde. Bei dieser fand er aber, was Köller bei Struensee nicht gefunden hatte, Besonnenheit und Widerstand. Nur durch Anwendung der rohsten Gewalt konnte die heldenmütige Engländerin in den Wagen hinein gezwungen werden, der sie noch in derselben Nacht nach der Festung Kronenburg abführen sollte.

Der absolute Monarch war also durch Anwendung der nichtswürdigsten Mittel dahin gebracht worden, die Menschen, die ihm die liebsten waren, ihren Todfeinden zu überliefern, und die Königin, die Teilnehmerin seiner Macht und Glorie, hatte von Aristokraten-Händen eine Behandlung erfahren müssen, wie sie der gemeinsten Verbrecherin nicht ärger von fahndenden Gendarmen zugefügt wird. Der Prozeß, der nun folgte, dürfte das scheußlichste sein, was die Jahrbücher der Justiz zu berichten haben. Dem zerknirschten und in sich zusammen gebrochenen Struensee ward das Geständnis des Ehebruchs mit der Königin durch die schändliche Lüge, daß das Verbrechen von ihr bereits eingestanden sei, abgelistet; der Königin durch das umgekehrte Vorgeben. Bei ihr mußte man sich, aus Furcht vor England, damit begnügen, sie völlig in der öffentlichen Meinung zu vernichten und dann aus dem Lande zu verbannen. Struensee durfte aber, sonst wäre die Rache nicht vollständig gewesen, nicht mit dem Leben davon kommen, ja sogar Brandt mußte die seinem Gönner und Freunde bewiesene Anhänglichkeit und Treue mit seinem Blute bezahlen. Todesurteile, die in ihrer Motivierung der offenkundigen Wahrheit und der gesunden Vernunft auf frechere Weise Hohn sprachen, wie die in diesem Prozeß gefällten, sind nicht denkbar. Brandt hatte z. B. einmal mit Christian ringen müssen, weil dieser durchaus seine Kräfte an ihm prüfen wollte. Das erklärten die Richter für ein todeswürdiges Attentat auf den Monarchen. Struensee hatte als Arzt dem siechen Kronprinzen eine Lebensweise vorgeschrieben, die frei-

lich hart war, die ihn aber gesund und kräftig gemacht hatte; das war ein Angriff auf den Thronerben. Die Unterschriften des Königs waren leicht zu erlangen. Er las nichts von allem, was ihm vorgelegt wurde. Es wird erzählt, daß er während des Unterschreibens nach Struensee und Brandt, wovon der eine oder der andere ihm während dieser seiner einzigen Regierungsarbeit sonst vielleicht die Feder zu reichen oder die Papiere unterzubreiten pflegte, mehrmals mit Ungeduld gerufen haben soll. Das hätte denn recht gründlich dargetan, wie viel er davon wußte, daß er sie eben durch einen Federzug ins Grab sandte. Sie wurden gleich darauf enthauptet und ihr Leichnam nach dem Tode gevierteilt, der erwartete Jubel des gemißbrauchten und methodisch irre geleiteten Volks blieb jedoch aus. Die Königin Caroline Mathilde ward nach Celle in die Einsamkeit verbannt, wo sie, getrennt von ihren, in den schlimmsten Händen zurückgebliebenen Kindern, wenige Jahre nachher am gebrochenen Herzen starb. Christian vegetierte noch dreißig Jahre fort, und dieselben Menschen, die den unglücklichen Brandt wegen seines unfreiwilligen Ringens mit ihm hatten hinrichten lassen, mißhandelten ihn, wie sie nur konnten, und ehrten in ihm so wenig den Kronenträger, als sie den Wahnsinnigen schonten. Ich hörte in Kopenhagen eine charakteristische Anekdote, die wenig bekannt zu sein scheint. Einmal bei Tische unter dem Hofgesinde sitzend und von allen Seiten, wie gewöhnlich, verhöhnt und verspottet, erhebt er sich plötzlich, schaut mit Majestät um sich und ruft: Kennt Ihr mich nicht? Ich bin der König von Dänemark! Alle erstarren, jeder fürchtet,

einen Lear, dem die Besinnung zurückgekommen ist, vor sich zu sehen und durchliest sein Schuldbuch. Aber der lichte Moment geht so rasch vorüber, wie er kam, Christian setzt sich wieder, dreht Brotkügelchen und wirft sie seinem Nachbar ins Gesicht.

Hier der Stoff in seiner Gliederung und Gruppierung nach allen Seiten und mit ihm die Tragödie selbst, denn ich bin der Ueberzeugung, daß nicht ein Element weggelassen, verändert oder abgeschwächt werden darf, wenn der Dichter nicht gegen den heiligen Geist der Kunst, wie der Geschichte zugleich sündigen und seinem Werke die Spitze abbrechen will. Nicht, als ob nicht auch auf andere Weise etwas in seiner Art Schätzbares und Dankenswertes zustande kommen könnte! Das ist allenfalls schon bewiesen, kann also nicht mehr bestritten werden. Aber ich bin der Meinung, daß man, wenn ein historisches Ereignis in einem der seltensten Fälle die runde vollendete Kunstform gleich mit auf die Welt bringt, diese nicht zerschlagen oder auch nur verletzen kann, ohne ihm unmittelbar ans Leben zu gehen. Das ist eben so wenig möglich, als es möglich ist, einem Menschen den aus seinem eigenen Rumpf hervorgewachsenen Kopf abzuhauen, ihm einen neuen aufzusetzen und ihn doch nicht zu töten. Zu diesem Bilde gehört aber mit gleicher Notwendigkeit der sich selbst zerstörende König und die infolge der sie umgebenden unnatürlichen Verhältnisse den sittlichen Schwerpunkt verlierende Königin, wie der abenteuerliche Arzt und die hinterlistige Aristokratie, die sich gegen ihn verschwört, weil er ihr den Todesstoß versetzt. Denn das Bild, in seiner innersten Bedeutung erfaßt, stellt den Absolutis-

mus dar, der sich selbst durch seine Schrankenlosigkeit vernichtet und noch mehr Weh über sein eigenes Haupt bringt, wie über die Welt. So betrachtet, steht es einzig in der Geschichte da und predigt allen Parteien eine ernste Lehre, die, wie ich im Anfang sagte, von jeglicher, wenn auch zum Teil widerstrebend, beherzigt werden wird. Von dieser Höhe herabgezogen und aus konventionellen oder andern Gründen verstümmelt und verengert, wird es ein Dutzendstück, wobei man sich fragen muß: warum ist Struensee hier zu Gevatter gebeten worden? Hans, Peter oder Paul hätten ja denselben Dienst getan! Ja, ich behaupte, das Bild wird nur dann verletzend, wenn man es nicht in seiner vollen Totalität hinzustellen wagt. Ein König Christian, der nicht selbst Schuld an seinem moralischen Elend ist, oder dessen Schuld uns verhüllt bleibt, darf im Drama durchaus nicht auftreten; eine Königin, die nur liebelt, die von der Naturmacht nicht unwiderstehlich fortgerissen erscheint, sondern nur mit ihr spielt, darf es eben so wenig. Der eine ist ein unästhetischer, die zweite sogar ein verächtlicher, entschieden widerwärtiger Gegenstand, denn mit einem Unglück, dem der Wille nirgends begegnen konnte, hat die tragische Kunst nichts zu schaffen, und mit Leidenschaften, die keine sind, die sich, wie ein Kaminfeuer, bei einem gewissen Grad willkürlich auslöschen lassen, hat sie auch nichts zu tun. Dagegen kann die ungeheuerste Wirkung nicht ausbleiben, wenn man sieht, wie die Maßlosigkeit, mit welcher der König sich dem Genusse seiner Allgewalt hingibt, sich zunächst dadurch an ihm rächt, daß er des Genusses unfähig wird; wie sie dann eine

unendliche Reihe fremder Maßlosigkeiten hervorruft, die ohne die seinige und ihre unabwendbaren Folgen nicht möglich gewesen wären; wie diese fremden Maßlosigkeiten darin gipfeln, daß die furchtbarsten Justizmorde in seinem Namen an den einzigen Personen, für die er noch etwas empfindet, begangen werden, und wie er endlich nach blutiger Beseitigung dieser seiner letzten Stützen seinen bittersten Feinden hilf- und widerstandslos in die Hände fällt. In diesem Sinn, in diesem aber auch allein, würde das Stück dann auch für die liberalen Ideen, zu deren eigentlichem Träger man Struensee kaum machen dürfte, kämpfen und vielleicht den letzten Opponenten überwinden. Was nun noch Struensee, als Charakter, betrifft, so hätte der Dichter Gelegenheit, in ihm, ohne den historischen Ueberlieferungen den geringsten Zwang anzutun, ein Gegenstück des Hamlet hinzustellen. Denn wenn Hamlet vor lauter Denken nicht zum Handeln kam, so kam Struensee vor lauter Handeln nicht zum Denken! Beides liefert aber das gleiche Resultat.

*

Aus einem Briefe

An Ausflüchten wird es nie fehlen, wenn man einen Dichter von den Brettern, die die Welt bedeuten sollen und die in Deutschland leider die Bettler-Herberge bedeuten, fern halten will. Anfangs ignoriert man ihn,

dann mäkelt man an ihm und am Ende, wenn er den Entwickelungsprozeß so weit durchgemacht hat, daß beides nicht mehr geht, erklärt man, man habe keine Schauspieler für ihn. Ich las in diesen Tagen das Bülowsche Buch über Heinrich Kleist. Eine Parallele zwischen den damaligen und den gegenwärtigen Zuständen drängte sich mir fast unwillkürlich auf, und ich durfte nicht sagen: lebte er jetzt, es würde ihm anders ergehen. Ich weiß nicht, ob es möglich ist, diese elenden Institute, die sich für Bildungs-Anstalten ausgeben und die das Gegenteil sind, umzugestalten, wenn man nicht beim Fundament anfängt. Aber das weiß ich, daß man ihnen die Maske abreißen kann, und ich halte es für Pflicht, es zu tun. Es soll ihnen nicht gelingen, das möchte ich allein verbürgen, sie noch einmal durch das bloß zu diesem Zweck neu erfundene Dramaturgen-Wesen wieder aufzufrischen. Es liegt in der Natur der Dinge, daß der Dichter nur seiner Kunst leben kann, daß er, obgleich er nicht einen einzigen Abgrund der Welt und der Wissenschaft undurchforscht lassen wird, wenn er ist, was er sein soll, doch alles auf sich beziehen und in sich verweben muß. Es liegt in der Natur des Polizeistaates, daß er wohl für die Phrasendrechsler einen Platz hat, aber nicht für den Dichter, den wahren Ergründer und Darsteller der zeitlichen und ewigen Verhältnisse der Welt und des Lebens. Sie werden es natürlich finden, verehrtester Freund, daß ich Erfahrungen dieser Art von der symbolischen Seite auffasse. Ich kann nicht in den Verdacht geraten, daß eine andere, als die allgemeine ethische Entrüstung aus mir spricht. Davor schützt mich wenn nicht mein Cha-

rakter, so doch meines Lebens Situation. Aber um so unbefangener kann ich sprechen . . .

Ihre Frage, ob ich es für angemessen hielte, ein Stück, dessen Stadium ich praktisch überwunden habe, zur Aufführung zu bringen, hat mich ein wenig überrascht. Vielleicht habe ich Ihren früheren Brief über die Julia in einem zu günstigen Sinne ausgelegt. Nach meiner Ansicht sind alle meine bisherigen Stücke nur in dem Sinne Stufen, daß sie, wie bei anderen Dichtern auch, den hervorbringenden Geist freilich weiter führen, nichts destoweniger aber für sich Spitzen darstellen. Oft sind diese Spitzen sogar der Art, daß ich mir bekennen muß, sie nie wieder erklimmen zu können. Dahin gehört z. B. der dritte Akt der Judith mit dem Daniel, von dem ich überhaupt nicht glaube, daß er in irgend einer Literatur auch nur einen Verwandten hat.

*

1850.

Die tragische Kunst

Wohl soll die Kunst euch stets erfreu'n,
Selbst durch das blut'ge Trauerspiel,
Nur müßt ihr nicht das Mittel scheu'n,
Durch das sie's hier erreicht, dies Ziel.
Die Sonne lacht euch ohne sie,
Euch ohne sie das Morgenrot,

Allein der Schmerz erquickt euch nie,
Und nie der Tod, der bitt're Tod.
Sie nötigt beide, es zu tun,
Sie führt sie nah' genug heran,
Daß keine Kraft in euch mehr ruh'n,
Daß jede sich nur steigern kann;
Sie hält sie dennoch fern genug,
Daß euch ihr Stachel nicht verletzt,
Und daß nur, wer schon selbst dem Fluch
Verfallen ist, sich noch entsetzt.
Verkehrt sie denn mit Tod und Schmerz,
So tut sie's stiller Hoffnung voll,
Daß eben dadurch euer Herz,
Wie nie vom Leben schwellen soll,
Und daß ein einziger Genuß,
Wie keine Lust ihn euch gewährt,
Euch Seel und Sinn erfrischen muß,
Wenn sie das Grauen selbst verklärt.

*

Der Deutsche Mime

Freilich hat der Mime in Deutschland selten Gedächtnis,
Aber er braucht es ja nicht: hat doch sein Publikum keins!

*

Schauspielerkritik

Spielen nur hieß es, wenn Menschen die Schatten der Dichter beseelen?

Leben heißt es, nur schnell! Richter, erwägt's, wenn ihr sprecht.

*

Widmung des „Trauerspiel in Sicilien" an H. T. Rötscher

Ich saß zu Neapel im Herbst des Jahres 1845 eines Abends in dem Café di Europa. Dieses Café, am Toledo gelegen und die Aussicht auf die Piazza reale darbietend, bildet den Sammelplatz der feinen Welt, und namentlich der ab- und zuströmenden Fremden. Schon darum hat es aber auch eine magische Anziehungskraft für das Proletariat; zu Dutzenden lugen die Lazzaroni mit ihren gierigen, hungerbleichen Gesichtern durch die blinkenden Fensterscheiben hinein, um zu sehen, wie der Glückliche drinnen genießt, und sicher haben sie dort einen guten Teil des unversöhnlichen Hasses eingesogen, den sie brauchten, um später so ingrimmig-kaltblütig morden und würgen zu können. Nirgends tritt die Kluft, die zwischen den besitzenden und nichtbesitzenden Klassen der Gesellschaft besteht, so schneidend scharf hervor, wie an diesem Ort, selbst in Paris nicht, denn in's Palais royal wagt das Elend sich erst hinein, nachdem es sich mit Flittern behängt hat, und dann täuscht es sich über sich selbst und fängt zu lächeln an; hier aber steht es in nackter Blöße da. Ich brachte nie im Café di Europa eine Stunde zu, ohne mir die Zukunft, die sich aus einer so zerklüfteten Gegenwart früher oder später mit Notwendigkeit entwickeln mußte, auszumalen; auch mochten wenige im-

stande sein, die ungeheuern, wenn auch unbestimmten Bilder, die sich der Phantasie dort gewaltsam aufdrängten, so leicht, wie lästige Fliegen, zu verscheuchen. An dem Abend, von dem ich rede, setzte sich ein sizilianischer Kaufmann zu mir, der eben aus Palermo zurückgekommen und von einem entsetzlichen Vorfall, der sich dort kürzlich ereignet hatte, noch ganz voll war. Ein Mädchen flieht aus dem Hause ihres Vaters, um sich durch einen schon gewonnenen Geistlichen mit ihrem Geliebten verbinden zu lassen und so einer Zwangsehe zu entgehen. Sie erscheint zu früh auf dem für die Zusammenkunft bestimmten Platz und fällt zwei Gendarmen in die Hände, die ihr erst den mitgenommenen Schmuck rauben und sie dann ermorden. Als der Geliebte nun kommt, werfen sie sich über ihn her, bestreichen ihn mit Blut, schleppen ihn vor den Podesta und klagen ihn der Mordtat an. Natürlich finden sie Glauben, und was am Beweise fehlt, das ersetzt ihr Schwur. Aber ein Bauer, der sich vor ihnen mit gestohlenen Früchten auf einen Baum geflüchtet und alles mit angesehen hat, ist ihnen gefolgt und entlarvt sie. Ich fand diesen Vorfall so symbolisch, er schien mir die sittlichen und selbst die politischen Zustände des Landes und Volks so grauenhaft treu wieder zu spiegeln und meine durch Forschen und Beobachten längst erworbenen Anschauungen so schrecklich zu bestätigen, daß er mir augenblicklich, wie er mir erzählt wurde, mit allen handelnden und leidenden Personen zum dramatischen Bilde zusammenrann. Aber allerdings gab es keine Form dafür, wie die der Tragikomödie, in deren Wesen es durchaus nicht liegt, daß sie zur Parodie

verflacht werden muß, was freilich meistens geschieht. Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das eben so furchtbar als barock, aber auch eben so barock als furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt. Nun verträgt sich die Komödie nicht mit Wunden und Blut, und die Tragödie kann das Barocke nicht in sich aufnehmen. Da stellt sich die Tragikomödie ein, denn eine solche ergibt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt ohne ein einziges zu verdienen. Ich fürchte sehr, manche Prozesse der Gegenwart können, so wichtig sie sind, nur noch in dieser Form dramatisch vorgeführt werden. Tragisch zu sein, hörten selbst die bedeutendsten auf, seit die Ueberzeugung der einen Partei nicht mehr mit der Ueberzeugung der anderen, sondern nur noch mit ihrem Interesse zu kämpfen hat. Aber die Träger und Verfechter dieser Interessen, wie nichtig und erbärmlich sie auch, als Persönlichkeiten betrachtet, seien, sind der Komödie dessen ungeachtet noch nicht verfallen, denn es gehen fürchterliche Wirkungen von ihnen aus. Da bleibt dem Künstler, der sich nicht begnügen will, die Rosen und Lilien auf dem Felde zu malen, nichts übrig,

als zu der Form der Tragikomödie zu greifen. Daß diese Form keine reine ist, wird er darum nicht vergessen. So entstand das „Trauerspiel in Sizilien". Wenn ich Ihnen, hochverehrter Freund, das Werk jetzt zuschreibe, so geschieht es natürlich vor allem, um Ihnen einen öffentlichen Beweis meiner unveränderlichen Hochachtung zu geben. Ich hoffe aber auch, daß es Ihnen vielleicht Gelegenheit bietet, die Theorie der Gattung, der es angehört, festzustellen und die Wissenschaft der Kunst mit einer neuen Abhandlung zu bereichern. Als es vor einigen Jahren in der Novellenzeitung zum ersten Mal erschien, wurde es, vermutlich des Titels wegen, fast überall für eine Tragödie genommen, obgleich jeder Vers, vom ersten bis zum letzten, in Ton und Färbung widersprach, und nun höchst seltsam beurteilt. Das beweist, daß es hier für den Kunstphilosophen etwas zu tun gibt.

*

Aus dem Vorwort zur „Julia".

Als ich im Oktober 1849 den Herrn von Küstner um definitive Nachricht ersuchte, wann er sein aus eigener Bewegung gegebenes Wort zu lösen und die Julia zur Aufführung zu bringen gedächte, erhielt ich die Antwort, daß „der Geist der Zeit sich inzwischen wieder verändert hätte, und daß das Stück sich zu sehr von den gewöhnlichen Formen und hergebrachten Ansichten entfernte, um nicht höheren Orts und bei dem jetzt wieder den Ton angebenden konservativen Publikum Anstoß zu erregen." Er bot mir dabei ein Honorar an, was

ich zurück wies, und erklärte sich dann bereit, anstatt der Julia die Maria Magdalena in Szene gehen zu lassen. Ich willigte ein, um der Sache ein Ende zu machen.

Als ich mich im Frühling 1850 an den mittlerweile für den Herrn von Holbein eingetretenen Herrn Dr. Heinrich Laube um Auskunft wandte, wann die von seinem Vorgänger angenommene Julia zur Aufführung gelangen würde, erwiderte er mir, daß die Intendanz in den „ästhetischen und moralischen Wert" des Werkes Zweifel setze und deshalb die Erlaubnis, sie zuerst auf dem Hofburg- und National-Theater zur Aufführung zu bringen, verweigere. Der Handel ist noch jetzt in der Schwebe; ich habe nicht repliziert.

Diese Tatsachen sind wichtig; denn sie beweisen, daß sich seit dem Jahre 1848 die Stellung des dramatischen Dichters in Deutschland durchaus nicht wesentlich verändert hat, daß er nach wie vor von der schrankenlosesten Willkür abhängt, und daß, um in dürren Worten die schreckliche Konsequenz zu ziehen, Heinrich von Kleist jetzt noch eben so gut verhungern könnte, wie früher. Ich werde die darauf bezüglichen, zum Teil höchst naiven Aktenstücke bei einer anderen Gelegenheit veröffentlichen und füge für dies Mal nur nachstehendes über den speziellen Fall hinzu.

Dem Herrn von Küstner muß ich die Richtigkeit seines Motivs, daß mein Stück sich von den gewöhnlichen Formen und den herkömmlichen Ansichten entferne, unbedingt einräumen, wenn ich den Schluß, den er daraus ableitet, auch nicht zugeben kann. Den Zweifel an dem moralischen Wert meines Werkes will ich zu heben suchen; der ästhetische steht und fällt mit dem meiner übri-

gen Produktionen und ist allerdings für jeden unnachweisbar, der es in Abrede stellt, daß das Licht zuweilen durch den Schatten gemalt werden muß, und der für die zweite, größere Hälfte eines Dramas, die nicht durch die Reden der Charaktere, sondern durch ihre Stellung zu einander expliziert wird, kein Auge hat.

Unstreitig findet sich in meiner Julia viel Unvernünftiges und viel Unsittliches, ich behaupte aber, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre. Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und sind das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu Teil wird. Genau besehen, nimmt der Dichter die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt und löst sie seinerseits in Vernunft und Sittlichkeit auf, indem er Ursache und Wirkung enger zusammen rückt, als es in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt. Man soll daher nie fragen, von welchem Punkt er ausgeht, sondern stets, bei welchem Punkt er anlangt, und wenn man mir diese Gerechtigkeit erweist, so wird man gewiß nur ein befriedigendes Resultat finden.

Ohne Zweifel steht es im schneidendsten Widerspruch mit den „gewöhnlichen" Formen und den „herkömmlichen" Ansichten, daß ein vornehmer Herr, der sich im Uebermut der Jugend physisch zu Grunde gerichtet hat, den Frevel, der darin liegt, erkennt und Buße dafür

tut. Weit entfernt, der Welt, die er um diesen Menschen betrog, dadurch Ersatz zu leisten, daß er ihr einen Menschen erhält, der schon sicher verloren war, wie das in meinem Stück geschieht, wird er eine sittliche Niederträchtigkeit auf die andere folgen lassen. Er wird, wenn er dem Bachus und der Venus notgedrungen Lebewohl sagen muß, seine „Karriere“ zu machen suchen und sich trotz seiner auf Null reduzierten Leistungsfähigkeit in den Staatsdienst eindrängen, um nach oben zu kriechen, nach unten zu tyrannisieren, er wird, nachdem dies gelang, eine „Verbindung“ schließen, um die Einnahme zu verdoppeln und für böse Stunden der Krankenwärterin gewiß zu sein; er wird auch wohl noch einen „Namensträger“ ins Leben rufen; ein unglückliches, von vorneherein ohne Schuld zu ewigem Leiden verdammtes Halb- und Zwitterwesen, und so die Zukunft vergiften, wie die Gegenwart verpesten. Dies ist gewöhnlich und herkömmlich; dem Bertram des ersten Akts begegnen wir in jeder großen Stadt hundert Mal des Tags auf der Gasse; den Bertram des letzten treffen wir vielleicht in ganz Europa nicht ein Mal an. Daß es aber moralisch sei, unmoralisch zu bleiben, und unmoralisch, moralisch zu werden, darf ich mit einiger Hoffnung auf allgemeine Zustimmung verneinen. Damit ist denn die Moralität meines Hauptcharakters und die davon dependierende des ganzen Dramas, das in ihm gefangen und beschlossen wurde, erwiesen.

Ich könnte mich noch tiefer in die Analyse der Einzelheiten einlassen, und man würde erstaunen, wie schla-

gend das Ergebnis wäre. Oder ist es z. B. nicht moralisch, wenn Antonio in dem Augenblick, wo das Leben allen Wert für ihn verloren hat, und wo er, wenn er nicht wirklich für alle Ewigkeit den sittlichen Schwerpunkt gefunden hätte, zur Pistole greifen müßte, den Entschluß faßt, sich dies verhaßte Leben zur Buße im Schweiße seines Angesichts durch Mühe und Arbeit zu fristen, ja, wenn er später sogar gelobt, über den Menschen, wie ein Bruder, zu wachen, der seinem Glück allein im Wege steht? Aber ich würde mich dadurch in den lächerlichen Verdacht bringen, als ob ich noch immer an die Ehrlichkeit des mir so oft gemachten und eben so oft widerlegten Vorwurfs der Unmoralität glaubte, und so naiv bin ich nicht mehr. Ich weiß es recht gut, daß mir nichts widerstrebt, als das allgemeine Mißbehagen, das gewöhnlich zu entstehen pflegt, wenn jemand die wankende Gesellschaft in ihrem süßen Traum ewiger Dauer zu stören und sie auf die ihr drohende Gefahr aufmerksam zu machen wagt. Ihr sitzt bei einer wohlbestellten Tafel; ich lege den Totenkopf auf den Tisch und mahne ans Ende. Ihr wollt vom Ende nichts wissen, Ihr wollt von dem Gebäude, in dem Ihr jubelt und zecht, lieber während des Rausches erschlagen werden, als seine morsch gewordenen Pfeiler durch neue ersetzen, Ihr weist mir die Tür. Das ist nicht klug, aber natürlich, und ich kann's begreifen, wenn ich's auch beklagen muß, da ich mir der reinsten Absicht bewußt bin, und, wohlgemerkt, obendrein die volle Gefahr mit Euch teile. Hierbei laßt Ihr es jedoch nicht bewenden, Ihr beschuldigt meinen Totenkopf, er sei trotz seines Zähneflet-

schens ein Verführer und wolle Euch zu bösen Dingen verlocken. Das ist absurd: Eure bleichen Wangen und stieren Augen strafen Eure Zunge Lügen. Trinkt lieber auf Eure Unsterblichkeit!

*

Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin.

Der Prinz von Homburg gehört zu den eigentümlichsten Schöpfungen des deutschen Geistes, und zwar deshalb, weil in ihm durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen herein dunkelnden Schatten, erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien (das Werk ist eine solche) nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Auf dies Resultat ist das ganze Drama angelegt, und was Tieck an einem bekannten Ort als den Kern hervorhebt, die Veranschaulichung dessen, was Subordination sei, ist eben nur Mittel zum Zweck. Wenn Tieck noch weiter bemerkt, das Nachtwandeln, womit das Stück beginnt, und die an dies Nachtwandeln geknüpfte Form der endlichen Lösung, verleihe demselben zu seinen übrigen Vorzügen noch den Reiz eines lieblichen und an-
...tigen Märchens, so kann ich auch damit nicht über-

einstimmen. Im Gegenteil, dieser Zug ist als störend zu tadeln, und wenn er, wie im Käthchen von Heilbronn, tief in den Organismus des Werks verflochten wäre, so würde er ihm den Anspruch auf Klassizität rauben. Denn für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Mensch nicht büßen sollen, sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Dachs erkletterte und, dort von der Geliebten erblickt und im ersten Schreck der Ueberraschung beim Namen gerufen, zerschmettert zu ihren Füßen stürzte. Aber man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen, und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herum geschlungen. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob man die Hälfte vom ersten und vom letzten Akt wegstreichen könnte. Kleist würde nicht sein, was er ist, ein wahrer Dichter, den man, wie jedes ursprüngliche Gottesgewächs, ganz hinnehmen oder ganz wergwerfen muß, wenn eine so barbarische Prozedur möglich wäre. Nein, man wird dem Prinzen sein Kranzwinden und den Handschuh, den er infolge dessen erhascht, schon lassen müssen. Allein es ist nichts davon abhängig gemacht, das Gebäude hat neben dieser künstlichen noch ganz andere und vollkommen solide Stützen, und wer sich nicht mit Kleinmeisterei dabei aufhalten will, der hat es nicht nötig. Ein Jüngling, der das Unglück hatte, zu früh Glück zu haben, und der liebt, wo er vielleicht, er hat darüber noch keine Gewißheit, nicht lieben soll: mehr brauchen wir nicht, um uns in der ersten Katastrophe den Uebermut, in der zweiten

den Kleimut zu erklären, und der ist da. Kleist hat einen Schraubenzug in Bewegung gesetzt, wo der einfachste Hebel genügte, aber der Schraubenzug ist mit dem Hebel in Verbindung gebracht, und der Zweck wird vollkommen erreicht, wenn auch nicht durch das nächste nnd darum beste Mittel.

Die Handlung, aus dem hier aufgestellten Gesichtspunkt aufgefaßt, ist nun, kurz zusammengedrängt, diese. Es ist am Abend, oder vielmehr in der Nacht vor der Schlacht bei Fehrbellin. Der große Kurfürst, von seiner Familie umgeben, hat seine Generalität um sich versammelt und läßt ihr durch seines Feldmarschalls Mund den Plan, den er für die morgende Schlacht erdacht hat, kund tun. Jedem der Offiziere wird sein Anteil an der blutigen Arbeit des bevorstehenden Tags aufgetragen, auch dem Prinzen, der den für sein Alter und Temperament schwierigsten erhält, indem er während des eigentlichen Kampfes mit der Reiterei, die er führt, aus dem Feuer bleiben und erst, wenn der Sieg so gut als erfochten ist, aktiv werden, auch dann aber noch eine bestimmte allerhöchste Ordre abwarten und den geschlagenen Feind nur vollends vernichten helfen soll. Hier, wohl gemerkt, beginnt seine Probe schon; es ist kein Zufall, wenn der Kurfürst ihm einen Posten anwies, der ihn mit seinen Leidenschaften und den Forderungen seines Blutes in Widerspruch bringen muß, er soll beide eben bekämpfen lernen. Der Prinz hört kaum auf den Feldmarschall, als an ihn die Reihe kommt; er ist zerstreut, denn Natalie, die Prinzessin von Oranien, eine Waise, die am Brandenburger Hof Zuflucht gefunden hat, und die er heimlich liebt, ist anwesend, und die

Kurfürstin bricht mit ihr und den übrigen Damen auf, während diktiert wird; er bedarf jedoch auch kaum so pedantischer Vorschriften, denn er sieht in einer Schlacht nur noch eine Gelegenheit, sich persönlich so oder so hervorzutun, nicht aber eine sittliche Aufgabe, welcher nur auf eine einzige Weise Genüge geleistet werden kann. Nichts destoweniger erfährt er durch seinen Freund Hohenzollern aufs genaueste, was der Dienst von ihm verlangt; doch, was hilfts, der Freund kann ihm nur seine Ohren, nicht seine Einsicht borgen, und so schließt er den ersten Akt denn, seiner Entwickelungsstufe gemäß, mit einem Monolog, aus welchem man erfährt, daß er nur an die Lorbeeren denkt und an das Mädchen, dem er sie zu Füßen legen will, nicht an die Pflicht und an das Vaterland. Man sieht, ich kann das Nachtwandeln und was sich daran knüpft, ruhig übergehen, die Exposition ist vollständig ohne das, und darin liegt der faktische Beweis für die Richtigkeit meiner Ansicht des Werkes. Ein Jüngling träumt immer nur vom Manne, der er schon zu sein glaubt; es bedarf also keines Doppeltraums. Den Handschuh hätte ein ertappter Blick der Prinzessin, dem ein plötzliches Erröten folgte, ersetzen können. Galt er mir? Galt er Dir? Es ist genug, einen Jüngling so zu beschäftigen, daß er Mars selbst, wenn er herabstiege, keine Aufmerksamkeit schenken würde.

Es kommt zur Schlacht, und was zu erwarten war, geschieht: der Prinz greift zu früh an, und nun wird der Sieg zwar auch erfochten, aber nicht so vollständig, als möglich gewesen wäre. Er weiß recht gut, was er tut, er soll und muß es auch wissen, und darum hätte

der Dichter sich die ängstliche Detailmalerei seiner Zerstreutheit im ersten Akt ersparen mögen; der ihm im Kommando beigegebene Oberst Kottwitz erinnert ihn mit der Barschheit eines Greises, der sein Vater und Lehrer zugleich sein könnte, an die erst abzuwartende Ordre des Herrn, und ein anderer Offizier rät sogar, ihm den Degen abzunehmen. Doch den alten Kottwitz fragt er schnöde, ob er die Ordre noch nicht vom Herzen empfangen habe, und den Offizier mißhandelt er tätlich; dann sprengt er fort, indem er ruft: die Parole ist jetzt: ein Schurke, wer seinem General zur Schlacht nicht folgt! Auf dem Schlachtfelde selbst trifft er in dem Moment ein, wo das Gerücht sich ausbreitet, der Kurfürst sei gefallen; nun verrichtet er Wunder der Tapferkeit, und wir erfahren, wie er ihn liebt, indem wir sehen, wie er ihn rächt. Dies ist einer der reichsten Glanzpunkte der Erfindung und wahrlich, er allein wiegt mehr, wie ein ganzer Katalog voll gewöhnlicher Dramen, die man in unseren Theatern beklatschen hört. Mit Blut bespritzt, eilt er dann in die Bauernhütte, in die sich die Kurfürstin mit ihrem weiblichen Hofstaat flüchten mußte, weil ihr auf der Reise ein Rad brach, und trifft hier seine Natalie. Die Frauen, zu denen das furchtbare Gerücht gleichfalls gedrungen ist, sind zerschmettert; die Kurfürstin liegt in Ohnmacht, die Prinzessin, von der Wucht des Moments überwältigt, klagt in wenigen, einfach rührenden Worten über ihre gänzliche Verlassenheit. Der Prinz hat ihr am Hof seine Neigung nicht verraten; jetzt vergönnt er seinem Herzen einen ersten Laut, denn jetzt scheint das Glück sich von der Vater- und Mutterlosen, die ganz und gar

auf den gewaltigen Oheim angewiesen war, abgewandt zu haben, und diesen Laut erwidert sie. Hier kommt schon ein Strahl des ihm an- und eingebornen Seelenadels zum Vorschein, der am Schluß des ganzen Läuterungsprozesses in voller Ungetrübtheit hervortreten soll, und wir fassen ein unerschütterliches Vertrauen zu ihm. Diese Liebesszene, die der Tod herbeiführt, gehört zum Höchsten der Kunst, und selbst das Gesuchte, was in den zwischen dem Prinzen und der Prinzessin gewechselten Ausdrücken liegt, ist durch ihr bisheriges Verhältnis zu einander gerechtfertigt, sie wagen nicht, gerade heraus zu sprechen. Die Szene ist kaum vorüber, so zeigt sich das Gerücht, das sie veranlaßt hat, als falsch, der Kurfürst lebt und ist bereits auf dem Wege nach Berlin, die Schlacht entschied den ganzen Krieg, sie hat den raschen Frieden zur Folge. Unendlicher Jubel, vor allem in der Seele des Prinzen. Er teilt in der Bewegung seines überströmenden Gemüts der Kurfürstin jetzt sein süßes Geheimnis mit, und bittet um ihre Einwilligung; sie erwidert: keinem Menschen auf Erden könnt' ich heute etwas abschlagen und dir am wenigsten. Er ist der Glücklichste der Sterblichen und folgt, den „Cäsar Divus" selbst als Nebenbuhler in Fortunas Gunst herausfordernd, mit den Damen seinem Herrn nach Berlin. Man lege auf diesen Moment das rechte Gewicht, wenn man die Tragödie in ihrer weitern Entwicklung fassen will. In Berlin angekommen, eilt er auf der Stelle zum Kurfürsten und legt ihm drei erbeutete feindliche Fahnen zu Füßen. Der Kurfürst fragt ihn streng, ob er bei Fehrbellin kommandiert hat, und als der Prinz, über die Frage erstaunt, es bestä-

tigt, befiehlt er, ihm den Degen abzunehmen. Ehe der Kurfürst nämlich noch wußte, ob der Prinz, den man ihm verwundet gemeldet hatte, oder der Oberst Kottwitz, dem er es auch zutrauen mochte, die Reiterei vor erhaltener Ordre ins Feuer geführt hebe, hat er schon erklärt, daß der Kommandierende vor ein Kriegsgericht zu stellen, und ohne Ansehen der Person zum Tode zu verurteilen sei. Jetzt vollzieht er einfach den Spruch. Der Prinz faßt das gar nicht; wenn die Bäume zu sprechen, die Steine zu fliegen anfingen, er würde es eben so natürlich finden. Gehorchen muß er zwar, aber indem er den Degen hingebt, versichert er mit Bitterkeit, daß sein „Vetter Friedrich", wenn er den Brutus spielen wolle, in ihm den Sohn nicht finden werde, der ihn noch unterm Henkerbeil bewundere. Das ist um so natürlicher, als er sich bewußt ist, was er auf dem Schlachtfeld in dem Augenblick empfunden und getan hat, wo er die Nachricht von dem Tode seines jetzigen Richters erhielt. Die Freunde suchen ihn zu beschwichtigen, der Kurfürst nimmt keine Notiz von seinem leidenschaftlichen Gebahren, er liest mit ruhiger Majestät die Inschriften der schwedischen Fahnen, und der Prinz wird ins Gefängnis abgeführt. Das alles ist im höchsten Stil gehalten, und würde die Engländer zu Shakespeares Zeiten entzückt haben.

Im dritten Akt finden wir den Prinzen etwas verändert, aber nicht viel. Daß der Kurfürst das Ueberschreiten seines ausdrücklichen Befehls nicht ohne alle Strafe hingehen lassen konnte, hat er, als er in der Einsamkeit über die letzten Vorfälle nachzudenken begann, denn doch begriffen. Aber es ist ja Strafe genug, daß

er einige Tage im Gefängnis zubrachte, und er verdient wohl gar noch eine Belohnung dafür, daß er gutwillig hineinging und den Kerkermeister nicht erwürgte. Darum weiß er auch ganz gewiß, daß der erste, der ihn zu besuchen kommt, ihm seine Freiheit ankündigen wird, und als sein Freund Hohenzollern bei ihm eintritt, ruft er ihm entgegen: nun, des Arrestes bin ich wieder los? Da dieser aber seine Lage mit ganz andern Augen betrachtet, da er seine Gefühls-Dialektik, die ganz genau weiß, was der Kurfürst tun kann und nicht tun kann, durch eine Reihe drohender Tatsachen, von denen die eine immer unheimlicher ist, wie die andere, nach und nach zum Schweigen bringt, da er ihm am Ende sogar sagt, daß das kriegsrechtlich gesprochene Todesurteil im Kabinet zur Unterschrift kommen soll, so verläßt den Prinzen endlich die törichte Sicherheit, und nun fällt er denn natürlich ins entgegengesetzte Extrem. Ja, als der ängstliche Hohenzollern ihm noch weiter mitteilt, daß der wegen des Friedens eingetroffene schwedische Gesandte für seinen Herrn um die Prinzessin von Oranien zu werben, daß diese aber schon gewählt zu haben und die Pläne des Kurfürsten dadurch zu stören scheine, und als er ihn nun fragt, ob er dabei nicht im Spiele sei, ruft er verzweifelnd aus: ich bin verloren! und eilt zur Kurfürstin, um ihre Verwendung zu erflehen. Unterwegs erhält er die letzte eindringliche Bestätigung, daß es Ernst gilt; er sieht bei Fackelschein sein Grab öffnen. Bei der Kurfürstin ergibt sich nun die viel verschrieene Szene, die man nicht begreifen will und dem Dichter also auch nicht verzeihen kann. Der Prinz bittet in Anwesenheit seiner Geliebten um sein

Leben, er tut es auf die unrühmlichste Weise, er leistet sogar, um nach seiner Meinung einen Hauptstein des Anstoßes zu beseitigen, auf Natalie Verzicht, während sie, schaudernd über den Zustand der Erniedrigung, in welchem sie das Ideal ihres Herzens erblickt, dabei steht. Gewiß ist das eines Helden und eines Mannes durchaus unwürdig, und unstreitig ist dem Dichter, der in dem nämlichen Stück neben dem Prinzen ja auch den Kurfürsten schuf, zuzutrauen, daß er dies so gut wußte, wie wir alle. Es geschieht ja aber auch nur, um uns zu zeigen, daß der Prinz noch kein Held und kein Mann ist, und daß man auf dem Wege, den er bisher wandelte, keines von beiden werden kann. Er hat bis jetzt eine hohle Scheinexistenz geführt, die seinen Kopf wohl mit einem Schwindel erregenden Rausch erfüllen, die jedoch in seinen Knochen kein Mark absetzen konnte. Nun aber ist der wahre Gehalt des Lebens wenigstens in einer Gestalt, in der Gestalt der Liebe, ganz zuletzt schon nahe genug an ihn herangetreten, um ihm die Fortsetzung dieser Scheinexistenz unmöglich zu machen; darin liegt der eigentliche Sinn der Erklärungsszene zwischen ihm und Natalie, auf deren hohe Bedeutung ich oben hinwies. Wäre das nicht geschehen, so würde er wahrscheinlich eine Duellantengröße geworden sein, und es nach der ersten Ueberraschung zu der Todesverachtung eines an die Mensur gewöhnten Klopffechters gebracht haben, dem das Leben, das eigene nämlich, mit vollem Recht für eine Null gilt; er hätte die Kugel trotzig, mit à la Napoleon gekreuzten Armen, erwartet, und der Kurfürst hätte ihn erschießen lassen und erschießen lassen müssen. Dahin kann er sich jetzt nicht mehr

[illegible]

ſe
r=
re
ch
ie
d
s
n
r
s
=
t
n
=
e
n
t

ner überm Grabe darbringen solle. „Ich schreib' ihm, Du hast mir Recht getan!“ ruft er aus, als sie nicht aufhört, ihn zu bestürmen, und er tut's! Er erkennt, daß der Fürst, der ihn zum Richter über sich selbst aufruft, nicht um den Brutus zu spielen oder aus herzloser Willkür so gegen ihn vorgegangen sein kann; es wird ihm klar, daß der Krieg, ja der Staat selbst, auf dem Prinzip der Subordination beruht, und daß der Führer erst in eigener Person leisten muß, was er von den Untergebenen fordern will; er entschließt sich, und auch dies, wohl gemerkt, in Anwesenheit seiner Geliebten, dem beleidigten Gesetz genug zu tun, und so die Hyder der Anarchie, die sich gar wohl an seinen vom Sieg gekrönten eigenmächtigen Schritt knüpfen könnte, wieder zu zertreten. „Bohrten Dich zwölf Kugeln jetzt gleich in den Staub — ruft die über sich selbst weggehobene Natalie — nicht halten könnt' ich mich, ich jauchzt', und weint' und spräche: Du gefällst mir!“ Wahrlich, sie hat Recht, jetzt ist der Mann und der Held fertig, und nie in alle Ewigkeit kann ein Anfall von hohler Selbstüberhebung und von kleinlicher Verzagtheit, die sich ja eben gegenseitig bedangen, wiederkehren; der Prinz ist als fest ausgeschmiedetes Glied in die sittliche Weltordnung eingetreten, und je schwerer ihm das geworden ist, um so fester wird er beharren. Wen diese Szene nicht für die vorhergehende bei der Kurfürstin, in der sie wurzelt, wie die Blume in der schwarzen Erde, vollkommen entschädigt, und wer dabei nicht begreift, daß die eine ohne die andere nicht möglich war und daß man Ursache und Wirkung nicht trennen kann, dem muß ich jede Fähigkeit, ein Drama in seiner Totalität aufzufas-

sen, absprechen. Die Wendung des Kurfürsten gehört zum Erhabensten, was irgend eine Literatur aufzeigt, und hat in der unsrigen nicht von fern ihres gleichen.

Der fünfte Akt bringt nun noch die notwendige Probe. Der Kurfürst wird von allen Seiten bestürmt, den Prinzen zu begnadigen; seine Familie, das Heer, die Prinzessin, alles dringt in ihn, ja die letztere — ein feiner Zug! — wiederholt den Fehler ihres Geliebten, sie ruft eigenmächtig ein Regiment, dessen Chef sie ist, nach Fehrbellin, damit die Offiziere eine dort zirkulierende Bittschrift mit unterzeichnen, und könnte nun eigentlich prätendieren, auch ihrerseits vor ein Kriegsgericht gestellt zu werden. Der Kurfürst läßt sich nichts abschmeicheln noch abtrotzen, doch kann niemand, der von der Komposition einen Begriff hat, mehr für den Prinzen zittern, auch zeigt es sich schon an der Milde, die er dem alten, ohne sein Wissen und, wie er glaubt, wider seinen Willen, plötzlich mit der Reiterei eingetroffenen Kottwitz widerfahren zu lassen gedenkt, daß es keineswegs noch zum Aeußersten kommen wird. Als Kottwitz ihm hart auf den Leib rückt und ihm hitzig versichert, er werde die einst getadelte Tat des Prinzen, die er jetzt billigen müßte, wiederholen, wie sich nur eine Gelegenheit dazu finde, denn auf einen Fall, wo der Zug des Herzens, die rasche Empfindung, schade, kämen zehn, in welchem sie allein zum Ziel führe, erwidert der Kurfürst, er wisse nicht mit ihm fertig zu werden, aber er wolle sich einen Sachwalter rufen, der ihm besser, wie er selbst, lehren könne, was Kriegszucht und Gehorsam sei. Nun läßt er den Prinzen kommen, und dieser erklärt feierlich und unaufgefordert vor der gesamten Ge-

neralität, daß er das im Angesicht des Heeres frevelhaft von ihm verletzte Gesetz durch einen freien Tod verherrlichen wolle, und daß er sich von dem Kurfürsten, dessen gerechtem Spruch er sich unbedingt beuge, nur noch die Gnade erbitte, er möge Nataliens Neigung zu Gunsten des Schwedenkönigs keinen Zwang antun. Das wird ihm gewährt, und er geht ins Gefängnis zurück, das er gleich darauf wieder verläßt, um mit verbundenen Augen den Weg, den er für seinen letzten halten muß, anzutreten, und in dem Moment, wo er den Schuß erwartet, verdientermaßen aus den Händen des Kurfürsten Leben, Freiheit und die Geliebte zu empfangen. Natürlich hat das romantische Beiwesen des ersten Aktes unerfreuliche Folgen im letzten, indem der Dichter sich auch hier gezwungen sieht, statt des geraden einen Umweg zu nehmen. Doch ist der Fehler, wie wohl nicht erst nachgewiesen zu werden braucht, hier eben so unwesentlich, wie dort.

Es leuchtet wohl jedermann ein, daß uns in diesem Drama auf eine Weise, wie es sonst nirgends geschieht, der Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt wird, daß wir in das charakteristische Durcheinander von rohen Kräften und wilden Trieben hinein schauen, aus denen ein solcher meistens hervorgeht, und daß wir ihn von seiner untersten Stufe an bis zu seinem Höhepunkt begleiten, auf dem der ungebändigt schweifende und in seiner Regellosigkeit der Gefahr der Selbstzerstörung ausgesetzte Komet sich in einen klaren, auf sich selbst beruhenden Firstern verwandelt. Sollte es nun noch eines Beweises bedürfen, daß durch das Werk auch eine ganz einzige Wir-

kung möglich sei? Wenn es auch nichts, als die tiefe psychologische Enthüllung dieses Werdeprozesses darböte, so müßte eine solche schon eintreten, denn unsere Theaterschriftsteller geben uns schon an und für sich selten genug Gelegenheit, vom Menschen mehr, als die Haut, kennen zu lernen, die freilich bei Napoleon und bei seinem letzten Korporal dieselbe ist; wenn sie uns aber auch in Ausnahme-Fällen einmal einen Blick in Herz und Nieren tun lassen, so muten sie uns wieder die bornierte Teilnahme für ein seltsam organisiertes Individuum zu, und lassen es an allem und jedem Hintergrund fehlen. Doch die psychologische Seite ist mit außerordentlicher Kunst in unserem Drama zum bloßen Substrat herabgesetzt, aus dem sich eine ganz neue Gestalt der Tragödie entwickelt, welche auf wunderbare Weise die tiefsten tragischen Schauer und die leisen Entzückungen einer selbst in der dunkelsten Nacht nicht ganz verlöschenden Hoffnung in einander mischt. Wir fühlen uns an einen lachenden Maimorgen erinert, über dem sich mit furchtbaren Schlägen das erste Gewitter entladet, und das ist der Triumph der Komposition.

Gern würde ich noch in die zahllosen Detail-Schönheiten des Dramas eingehen und namentlich auf die vom frischesten Leben strotzenden Knotenpunkte hinweisen, zu denen sich bald eine Situation, bald ein Charakter, bald die Handlung selbst verdichtet. Aber es würde mich zu weit führen, auch könnte ich, da gerade hier die schreiendsten Meinungs - Verschiedenheiten hervor zu treten pflegen, das bedenkliche Gebiet nicht vermeiden, auf welchem nach Goethes tief begründetem Ausspruch

der kategorische Imperativ und das Gewicht dessen, der ihn fällt, die letzte Instanz bildet. Oder wie sollte, wenn jemand den lebendigen, bis in die Fingerspitzen hinein organisierten Gestalten des Werkes, die freilich in sehr einfachen, zuweilen sogar nachlässigen Gewändern einhergehen, aus Vorliebe für bunte Lackfarben und schillernde Fetzen, ein Puppenspiel vorzöge, der Handel anders entschieden werden, als auf die bekannte Catonische Weise? Der kategorische Imperativ, den die alten Römer sich zuweilen gefallen ließen, ist bei den Deutschen aber schrecklich unbeliebt.

Eine Frage darf ich jedoch nicht unerörtert lassen, die Frage, wie es denn überhaupt möglich war, daß der Prinz von Homburg bei so hoher Bedeutung und so reicher Lebensfülle bis jetzt so wenig Theater-Glück haben konnte. Die Antwort ist leicht. Das große Publikum hat, wie es das Poetische überhaupt gern in das dem Leben Widersprechende setzt, namentlich einen sonderbaren Begriff vom dramatischen Heldentum, und der größte Teil der Kritiker, die es belehren sollen, leider auch. Weil der Held in den meisten Fällen schon fertig und bis auf die letzte Faser ausgeschmiedet im Drama auftritt, so wird angenommen, das müßte unter allen Umständen so sein. Daraus folgt denn, daß der Dichter schlimm daran ist, wenn er das Werden einmal, statt ausschließlich in die Handlung, zum Teil auch mit in den Haupt-Charakter verlegt, und deshalb die Sympathie, die er braucht, nicht gleich im Anfang, sondern erst am Ende für diesen erregt. Dann nimmt man, selbst wenn man ihn schon kennt, auf der Stelle an, er habe sich verirrt, er schwärme für etwas Halbes. Un-

reifes, Untsittliches, und er verlange, man solle mitschwärmen. Das verstimmt, man wartet den Schluß nicht ab, und wenn man's auch tut und hinter seine wahre Absicht kommt, so gibt man das Vorurteil doch nur zur Hälfte wieder auf. Dies hat sich schon bei manchen Gelegenheiten gezeigt. Kleist stieß mit dem Prinzen von Homburg nun noch obendrein gegen einen Fleck, der zu seiner Zeit, wo Theodor Körner die Leute in seinen Trauerspielen ordentlich darum in die Wette laufen ließ, wer zuerst sterben solle, zu den allerempfindlichsten gehörte. Todesfurcht und ein Held! Was zu viel ist, ist zu viel! Es war eine Beleidigung für jeden Fähnrich. „Ein Butterbrod verlangen Sie von mir? Das geb' ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen!"

*

Aus einer Rezension

Es ist und bleibt ein Grundgesetz der Kunst, daß sie, wenn sie von den Erscheinungen, die in unendlicher Zahl und Mannigfaltigkeit aus dem Schoß der Natur hervorgehen, die eine oder die andere in den Bereich ihrer Darstellung zieht, dies nur der Eigenschaften wegen tun darf, die diese Erscheinung von allen übrigen unterscheiden.

*

Der zerbrochene Krug

Der zerbrochene Krug steht so unendlich hoch über den beiden anderen Stücken (Der verwunschene Prinz, Mirandolina), daß ich den Genius, der ihn hervorbrachte, wegen der Zusammenstellung mit ihnen

eigentlich auf den Knien um Verzeihung bitten sollte. Er gehört, um es gleich voranzuschicken, zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann, denn deren gibt es auch, wie die Erfahrung lehrt. Daß er zunächst die Vorzüge der beiden vorher besprochenen Stücke in sich vereinigt, und zwar in geläuterter und verklärter Gestalt, muß auf den ersten Blick einleuchten. Er bietet uns einen Einfall und ein Sittengemälde zugleich, und der Einfall kann nicht ergötzlicher, das Sittengemälde nicht frischer und farbiger sein. Aber beide Elemente sind hier zum Genialen gesteigert, darum bedingen sie sich gegenseitig, nicht wie das baufällige Haus und der eingerammte Pfahl, der es stützt, einander bedingen, wie bei Goldoni, sondern organisch, wie Wurzel und Frucht, und darum ist der Zufall, so willkürlich er zu spielen scheint, doch nur das bunte Anagramm einer versteckten Notwendigkeit.

Der Grundgedanke, daß der Richter zugleich der Sünder ist, und daß dieser Richter nun durch die Art und Weise, wie er gerade diesen Prozeß entscheidet, sich vor seinem Oberen über seine Befähigung, seinem Amt noch länger vorzustehen, legitimieren soll, gehört gewiß zu den glücklichsten, die ein mitleidiger Gott jemals in einem menschlichen Gehirn entzündete. Auch nur mittelmäßig durchgeführt, konnte die Wirkung nicht ausbleiben. Aber wie weit übertrifft die Form, die der Dichter dem Gedanken gab, den Fond, der zum Zugreifen für jederman in ihm liegt. Seit dem Falstaff ist im Komischen keine Figur geschaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflösen

dürfte, und auch mit Falstaff ist Adam, dies Gemisch von Gutmütigkeit und Niederträchtigkeit, das Moses und die Propheten so wenig kennt, wie ein diebischer Pudel, und ihnen eben darum mit voller Gemütsruhe den Rücken zuwendet, nur weitläufig verwandt. Hier muß der Zuschauer nicht, wie bei den Herren Plötz und Goldoni, jeden Moment die Augen zudrücken und denken, ich will mich stellen, als ob ich die Ungereimtheit nicht merkte, um dem guten Mann, der mir Vergnügen machen will, den Spaß nicht zu verderben; hier hat er eine ununterbrochene Kette von zureichenden Ursachen und Wirkungen vor sich, an der er zerren und reißen mag, wie es ihm beliebt. Hie drängt sich der bloße nüchterne Witz, der doch eigentlich nur das Eingeweide der Gestalten bilden und ihnen nicht, wie vorquellendes Gedärm, um die Beine schlottern soll, nirgends vor, und sucht durch schielende Verknüpfung der zum Stück gehörigen Elemente mit fremdartigen und seitwärts liegenden für die klaffenden Lücken des architektonischen Baues und die Fadenscheinigkeit der Figuren zu entschädigen; hier waltet der echte Humor, der bekanntlich nur durch Charaktere und Situationen redet. Und das ist die Kunst! Wer könnte denn ein Ding nicht auf den Kopf stellen und bei Kindern und kindischen Menschen dadurch ein leeres Gelächter erregen? Aber die Dinge, die die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt und ihnen die entsprechende Organisation gegeben hat, aus dem krausen Weltlauf heraus zu finden und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurück zu führen, dazu gehört ein Meister. Dem zerbrochenen Krug fehlt nur ein Moment, ihm fehlt nur

die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, und er wäre eine vollendete Komödie. Aber auch so ragt er über alles, was unsere Literatur in diesem Kreise besitzt, weit hinaus.

Mancher schüttelt, indem er dies liest, vielleicht den Kopf und fragt: gibt es denn zwischen der Komödie und den Lustspielen unserer Jünger, Kotzebue, Clauren, Töpfer, Benedix usw. noch einen Unterschied? Allerdings, es gibt sogar noch einen Unterschied, und einen sehr beträchtlichen, zwischen der Komödie und den Lustspielen von Molière und Holberg, die wahrlich schon sehr viel sind. Ich kann diesen Unterschied hier nicht näher entwickeln, ich will bloß an die Tatsache erinnern und einfach einen Zeugen zitieren, den niemand verwerfen wird. Schiller erklärte die Komödie einmal für die höchste Gattung der Poesie, und nicht bloß der dramatischen, sondern der Poesie überhaupt. Er machte ein anderes Mal aber auch das Distichon:

Fratzen hätten wir wohl, wir hätten auch Thoren die Menge,
Leider helfen sie uns nur zur Komödie nicht!

Es fiel dem großen Tragöden nicht ein, sich den wohl verdienten Kranz abzunehmen und ihn einem prosaischen Charakter- und Sittenmaler oder gar einem ordinären Possenreißer und Spaßmacher aufzusetzen, ja er hätte sich selbst einem Molière und Holberg gegenüber dazu nicht bewogen gefühlt. Aber der edle Kunstrichter hielt es für seine Schuldigkeit, auf die seine eigenen Leistungen und seinen eigenen Kreis noch überragende letzte Spitze der Kunst in erhabener Selbstverläugnung hinzudeuten. Es leuchtet wohl von selbst ein, daß die Spitze aus dem Gesamtgebäude hervor wachsen,

und daß die Komödie, die als solche gelten will, alle Elemente der Welt, wie die wahre Tragödie, der sie sich doch zunächst gleichzustellen hat, umfassen, dann aber, da sie dieselbe ja übertreffen soll, noch etwas hinzutun muß. Worin besteht nun dies etwas? In dem freieren Ueberblick und der aus diesem entspringenden größeren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der Komöde lachend selbst zerbricht! Wie unermeßlich weit die Sitten- und Standesgemälde und die Schilderungen der Privat- und Gemeindetorheiten, in denen man das Wesen der Komödie, trotz Aristophanes und Shakespeare, bei uns so lange völlig erschöpft zu erblicken glaubte, hinter dieser Aufgabe zurückbleiben, springt hoffentlich von selbst in die Augen, und damit fällt denn auch wohl der absurde Schluß, daß wir in Deutschland keine Komödie haben können, weil — wir keine Hauptstadt haben!

*

Ueber die sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen

B ö r n e pries es einmal höchlich an den Franzosen, daß sie jede Stelle eines Dichterwerks, die sich gesucht oder ungesucht auf die Verhältnisse der Gegenwart anwenden läßt, herausfühlen und eine Demonstration daran knüpfen. Wir sind in Deutschland jetzt so weit gekommen, daß wir dies ebenfalls tun; ob wir das aber preisen und uns dazu Glück wünschen sollen, ist die Frage.

In einem Staat, der absolutistisch regiert wird, und darum der öffentlichen Meinung den nächsten Weg, sich geltend zu machen, durch Vorenthaltung der Preßfreiheit oder Reduzierung derselben auf ein Nichts abschneidet, ist es ganz natürlich, wenn sie sich auf andere Weise Bahn zu brechen sucht. Daß dazu vor allem das Theater Gelegenheiten darbietet, ist einleuchtend, denn wie ängstlich es auch überwacht und dadurch zur Karrikatur seiner selbst herabgesetzt werden möge: es sind gar keine Dramen denkbar, in denen nicht einzelne Aeußerungen eine doppelsinnige Auslegung und Auffassung gestatteten. Wenn aber ein Dichter in einem seiner Stücke die Behauptung wagt, die Belladonna wachse gern in Sümpfen, und das Publikum die Stelle aufnimmt, als hätte der unschuldige, vielleicht auf eine Tabatière spekulierende und über den unerwarteten Beifall in Ohnmacht sinkende Mensch irgend eine tief versteckte Bosheit hineingelegt, wer kann dafür? Selbst die Römer, die den vor ihnen tanzenden und spielenden Nero zu beklatschen hatten, haben ihren Beifall auf eine Art an den Tag legen können, die ihm verdächtig sein und ihm doch die Hände binden mußte.

Ganz anders steht es aber im konstitutionellen Staat, in welchem jeder Gedanke, der begründet werden kann, auch berechtigt ist und vermöge der Preßfreiheit auf offener Heerstraße in voller Waffenrüstung einherziehen darf, nicht aber beim Dämmerlichte in dem einen oder dem anderen unüberwachten Winkel des gesellschaftlichen Gebäudes, wie ein Gespenst, herum zu spuken braucht. Warum hier die Umwege? Warum das Theater aus einem Tempel der Kunst in ein Forum

verwandeln? Warum den Tribun in Shakespeares Coriolan suchen, den man im Journal hat? Warum einem Dichterausspruch Gewalt antun, um sich Luft zu schaffen? Wäre hierzu wirklich eine Notwendigkeit vorhanden, so müßte der Staat aufgehört haben, ein konstitutioneller zu sein.

Man könnte einwenden, durch die Akklamation, die nicht einem Kunstwerk als solchem gilt, sondern die sich auf das zufällige Verhältnis des Kunstwerks oder irgend einer Einzelheiten desselben zu den Tagesfragen bezieht, solle nur hervorgehoben werden, daß der Dichter mit der Ansicht dieser oder jener Partei übereinstimme und sie also moralisch verstärke. Das hieße denn jedenfalls denselben Gebrauch vom dramatischen Gedicht machen, den man in Rom bei einer Belagerung einst von den Bildsäulen machte, welche man von der Engelsburg aus den Feinden bekanntlich auf die Köpfe warf. Dieser Gebrauch ist nun von dem ursprünglich beabsichtigten sehr verschieden; er wäre aber noch nicht absolut unverständig, wenn Dichtersprüche nur eben so sicher in der geistigen Schlacht träfen, wie jene Bildsäulen in der materiellen ohne Zweifel getroffen haben. Das ist aber nicht der Fall.

Um dies zu begreifen, muß man den Bau des Dramas näher ins Auge fassen. Schon die einfache Wahrnehmung, daß die auftretenden Personen sich alle gegenseitig bedingen und beschränken, daß also keine in dem, was sie tut, ganz Recht oder ganz unrecht hat, sollte darauf führen, daß auch keine in dem, was sie ausspricht, ganz recht oder ganz unrecht haben kann. Diese Wahrnehmung wird aber doch niemand entgehen. Wenn in

Shakespeares Heinrich IV. z. B. der junge Percy den Entscheidungskampf wagt, bevor noch die nötige Macht zusammen gebracht wurde, und wenn im Gegenteil sein Vater Northumberland mit seinem Aufbruch zum Heer so lange zögert, bis der günstige Moment vorübergegangen ist, so stellen beide zusammen die menschliche Natur in zwei Extremen dar, und begehen darum entgegengesetzte Fehler. Wollte man nun dem einen zujauchzen, weil er die Bedächtigkeit des Alters verwünscht, oder dem andern, weil er den Ungestüm der Jugend verdammt, so würde das freilich zeigen, ob man noch zu den Jünglingen oder schon zu den Greisen gehört, es würde aber zugleich dartun, daß man den Sinn des Dichters gar nicht verstanden habe, der den Percy und den Northumberland nur deswegen einander gegenüber stellte, weil er die Einseitigkeit des einen durch die des anderen auflösen mußte. Das Drama beruht eben auf dem Gegensatz und schöpft aus diesem seine ganze Kraft. Bös und Gut, Verstand und Leidenschaft rufen einander mit Notwendigkeit hervor und müssen mit gleich frischen Farben und in gleich scharfen Umrissen vorgeführt werden. Wer aber wissen will, was der Dichter selbst beabsichtigte und meinte, der halte sich nicht an einen der einzelnen Charaktere und an dessen Schlag- und Wurzelworte, sondern er fasse die Gruppierung derselben zu einem zusammenhängenden Ganzen ins Auge; er knüpfe seine Sympathien oder Antipathien nicht an einen schwarzen oder einen roten Pinselstrich, er entziffere das Bild. Ja, auch dies ist noch nicht genug. Denn jedes Kunstwerk, wie umfassend und reich es immer sei, gibt nur ein Segment des Kreises, der die

Weltanschauung des Dichters abspiegelt, nicht den Kreis selbst. Dieser umfaßt vielmehr alle Segmente und bedingt und beschränkt sie, setzt zur Relativität herab, was sich an seinem Orte für absolut zu geben schien. Wer daher den Dichter wahrhaft ergründen will, der muß sich auf einen Standpunkt zu stellen wissen, auf dem alle seine Werke als Ringe erscheinen, die genau mit einander zusammenhängen und eine Kette bilden.

Es wird aus dieser einfachen Entwickelung, die sich der tieferen philosophischen Deduktion absichtlich enthält, klar geworden sein, daß zwischen dem dramatischen Dichter und den einzelnen Personen seines Stückes ein Unterschied besteht, den man sich gar nicht groß genug vorstellen kann, und daß also nicht Shakespeare ein Zeugnis ablegt, wenn Percy spricht. Man könnte nun glauben, das Manöver, das uns hier beschäftigt, sei jedenfalls, wenn es auch auf einem Mißverständnis beruhe, unschuldig und unschädlich. Aber darin würde man sehr irren. Ich will gar nicht davon reden, daß die Aengstlichkeit der in der einen oder der andern Form an allen Orten und zu allen Zeiten gebliebenen und bleibenden Theater-Zensur dadurch notwendig bis zu einem unberechenbaren Grade gesteigert werden muß. Das ist nur ein Nebenpunkt, obgleich kein unwichtiger. Aber ich will auf zwei andere Konsequenzen hinweisen, deren bedeutungsvolle Schwere niemand in Abrede stellen wird.

Die erste Folge ist die: Wenn das Publikum sich einmal gewöhnt, diese oder jene Einzelheit aus dem Drama heraus zu reißen und, ohne sich um den Zusam-

menhang mit dem Kunstorganismus zu kümmern, ohne sich an das Vorher und Nachher zu kehren, das rohe Element heißhungrig zu verschlingen, so wird es sich bald ganz und gar in die Einzelheiten verrennen. Nach der Tapete wird niemand mehr fragen, nur nach dem einzelnen Faden. Ist er hübsch vergoldet, so wird man jubeln, wenn er zum Vorschein kommt; ist er schlicht und einfach, so wird man die Achseln zucken; ist er gar mißfärbig, so wird man murren. Daraus ergibt sich nun von selbst, daß der Künstler gar keine Probleme mehr aufstellen kann. Denn es ist unmöglich, daß Rätsel und Auflösung im Drama unmittelbar zusammen fallen, und wer die letztere nicht abzuwarten vermag, der muß das erstere freilich unerquicklich finden. Es ergibt sich daraus aber auch weiter, daß er jeden Augenblick Anstoß erregen muß, besonders in der sittlichen Region. Ja es ist sicher, daß die mehr und mehr überhand nehmende Prüderie, welche vor Dingen zusammenschaudert, die zu den Zeiten Schillers und Goethes noch so unschuldig gefunden wurden, wie sie wirklich sind, in diesem Klebenbleiben an der Einzelheit ihren Hauptgrund hat. Das ist auch höchst natürlich. Wenn relativ gemeinte, durch die Einseitigkeit der Charaktere und den Drang der Situationen bedingte Darstellungsmomente, Aussprüche und Bilder, die im Fortgang der Entwicklung ihr Gegengewicht erhalten, als absolute aufgenommen werden, so kann es gar nicht ausbleiben, daß man mit Abscheu verwirft, was man sonst vielleicht mit Ehrfurcht vor dem dialektischen Läuterungs- und Klärungsprozeß bewundern würde.

Die zweite Folge, die ich jetzt aber wohl kaum noch

hervor zu heben brauche, ist die, daß damit die Kunst aufhört, daß alle und jede Grenze zwischen dem wahren und dem After-Talent verrückt, daß der heillosen Pfuscherei Tür und Tor geöffnet und so in kürzester Frist eine vollkommene Barbarei herbei geführt wird. Wer nicht im Stande ist, eine runde, in sich abgeschlossene Schöpfung zu erzeugen und sie mit warmblütigen Gestalten zu beleben, der schlägt eine Welt von Brettern zusammen, schiebt Automate hinein und läßt diese eine Menge von prickelnden Anspielungen und Beziehungen auf die Tags-Interessen ausschütten. Man jubelt ihm zu, wenn ers trifft, was kaum mißlingen kann, und der elendeste Stümper trägt den Kranz davon, der dem Künstler gebührt, dieser aber geht leer aus, da die Sympathien für Puppen und für lebendige Menschen sich gegenseitig notwendig ausschließen.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Hierbei sende ich Ihnen ein Exemplar von Herodes und Mariamne. Ich habe in diesem Werk, von dem ich bekenne, daß es mir am Herzen liegt, den Begriff der Notwendigkeit, und einer solchen, die immer zugleich, wie es der historischen Tragödie geziemt, aus inneren und äußeren Bedingungen hervorgeht, im strengsten Sinne durchzuführen gesucht. Dabei habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Form möglichst zu vereinfachen und die großen historischen Massen sowohl, die die Faktoren des psychologischen Prozesses bilden, als auch das

Detail der Nebenpersonen und der Situationen in den Hintergrund zu drängen, da ich überzeugt bin, daß aus dem Stil der Griechen und dem Stil Shakespeares durchaus ein Mittleres gewonnen werden muß. Von diesem Standpunkt aus bitte ich Sie das Werk zu betrachten und dann zu entscheiden, ob ich für das, was ich auf der einen Seite notwendig verlor, auf der andern einen hinreichenden Ersatz fand, wie ich doch hoffen möchte. Ich wollte den Standpunkt anfangs in einem kleinen Vorwort angeben, aber Ihre Bemerkungen über das zum Schnok bewogen mich, das schon geschriebene in den Ofen zu stecken, obgleich unsere Dutzend-Kritikaster, wenn ein Dichter die Farben einmal spart, nie sagen: er hat Grund dazu! sondern: sie sind ihm ausgegangen!

*

Dagegen haben Sie mich zu Ihrer Ansicht des „Herodes und Mariamne" nicht bekehrt. Ich glaube nicht, daß man den Schlüssel im Dämonischen zu suchen braucht. Sie m u ß schweigen, weil es, wenn sie spricht, von Herodes kein Verdienst mehr ist, daß er den im ersten Akt gegebenen Befehl im dritten nicht wiederholt, wie er dann sicher nicht tun würde, oder auch nur tun könnte. Wie soll sie dann aber zu der ihr notwendigen Ueberzeugung gelangen, daß er angefangen hat, sie als Person zu betrachten, von der er ein Opfer nur hoffen und erwarten darf, und daß er aufgehört, sie als ein Ding zu behandeln, von dem er das Opfer erzwingen könne? Es gibt zu dieser Ueberzeugung nur einen Weg, und darum ist auch die Wiederkehr derselben Situation unbedingt nötig. Später kann sie ihr Schwei-

gen noch weniger brechen, denn sie vermag so wenig mehr mit, als ohne Herodes zu leben, sie vermag ihre Liebe zu ihm aber nur mit dem Dasein selbst zu ersticken, und daß diese ihre Liebe im letzten Moment die Gestalt des Hasses borgt, dürfte tief in der weiblichen Natur begründet sein und am Ende gar nur geschehen, weil auch sie wünscht, was er wünscht, nämlich, daß er sie nicht überleben möge.

*

Die Jungfrau von Orleans ist Schillers höchste bewußte Konzeption, wie die Räuber seine höchste unbewußte.

*

Schauspiel heißt doch am Ende nur: rasch leben, unendlich rasch! Einen Schauspieler rezensieren, heißt also den Lebensprozeß eines Menschen rezensieren.

*

Volksszenen: die Erbärmlichkeit des Volks wirkt tragisch, weil es wie losgetrennt vom allgemeinen Nexus erscheint, gleichsam als wüßte es nicht, daß die Erde es trägt und nährt.

*

Nicht ein Defizit ist schuld, daß der Mensch sterben muß, sondern ein Ueberfluß.

*

Wenn man an Aeschylos, Sophokles usw. denkt, ist es nicht, als ob man Adler sähe, welche die Krallen ins Felsengerippe der Erde geschlagen hätten und so dem Organ Trotz bieten?

*

Aus Tagebüchern

1851.

Eine wohlgeordnete Menschennatur setzt sich, ohne sich der Kräfte bewußt zu sein, so wenig den Zweck: eine Tragödie zu dichten oder ein anderes Kunstwerk hervorzubringen, als sie sich den Zweck setzt, aus dem Kopf eine Rose hervorzutreiben.

*

Das Dramatisieren, überhaupt das Dichten, ist sehr oft nicht mehr, wie das Klimpern der Kinder auf dem Klavier. Wie diese nur die Töne angeben, die im Instrument liegen, so erreichen untergeordnete Dichter nur die Wirkungen, die von den Formen unzertrennlich sind.

*

Es gibt dramatische Dichter, die wohl eine einzige Figur mit Leben auszustatten vermögen, alle übrigen aber schattenhaft lassen müssen. Das sind die widerwärtigsten von allen. Entweder überall Sehnen, Adern und Muskeln, oder überall Kreidestriche.

*

Erste Stufe künstlerischer Wirkung: es kann so sein!
Zweite Stufe künstlerischer Wirkung: es ist!
Dritte Stufe künstlerischer Wirkung: es muß so sein!

*

Man kann ein Drama durch Kürzen verlängern.

*

Wenn das Volk keine Leidenschaften mehr anschauen will, so hat es keine mehr.

*

Welch ein Schauspiel für Götter! Dem unvergänglichen Schiller Verse! wird ein Vivat gebracht! Laube bedankt sich dafür!

*

Die guten Gedanken dramatischer Schemen stehen in keinem innigeren Verhältnis zu ihnen, wie der Wein zum Schlauch, in den er gefüllt ward.

*

Es wird noch einmal ein Volk geben, das an Shakespearschen Tragödien stirbt.

*

Ophelia ist einmal Mutter geworden, nämlich mit Gretchen.

*

Wenn man ein Ifflandsches pp. Naturstück gesehen hat, und auf die Straße oder ins Wirtshaus kommt, so glaubt man, es spiele fort.

*

Handeln sollte der Jude, d. h. Handel treiben, nichts weiter. Nun, er handelte und wurde durch Handeln, in Rothschild, der Herr der Welt. Betätigung des tragischen Gesetzes für mich.

*

Wäre es den Menschen doch endlich beizubringen, daß der dramatische Dichter sich in demselben Sinn auf jede Spezies menschlicher Charaktere einlassen muß, wie der Naturforscher auf jede Tier- und Pflanzengattung, gleichviel, ob sie schön oder häßlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität dazustellen hat.

*

Aus einer Oper streicht mir keinen Takt,
Aus einem Drama ruhig jeden Akt!

*

So wenig die ganze Erde auf die Leinwand gebracht werden kann, ebenso wenig geht die Totalität aller Erscheinungen, mit einem Wort: das Detail der Erde, ins Drama; wohl aber geht das Weltgesetz hinein.

*

Im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen.

*

1852.

Emilia Galotti

Lessings „Emilia Galotti" wurde mit teilweiser neuer Besetzung nach langer Pause wiederholt. Wir waren sehr dankbar dafür, und das Publikum mit uns. Das Stück ist nun bereits über 80 Jahre alt, denn es wurde im Jahre 1770 geschrieben, es ist nicht das Werk eines dichterischen Genius, und wird doch viel lieber gelesen, als die beste Novität. Woher rührt das? Unseres Erachtens liegt der Grund in der unendlichen Harmonie von Stoff und Form, die es in unserer Literatur, wo diese Harmonie so selten ist, zu einer wahrhaft einzigen Erscheinung macht. Hinter jeder Szene, ja hinter jeder Rede steht Lessing selbst mit seinem klaren Auge, seinem hellen Blick, und weist die Ausstellungen, die wir machen möchten, lächelnd ab, bevor wir den Mund noch öffnen können. Fragen wir: aber warum ist die er-

schütternde Geschichte der römischen Virginia, an die sich so Ungeheures knüpfte, hier zu einer deutschen Hofintrigue verschnitten? so antwortet er: weil ich kein Tragödiendichter war, wie Shakespeare, und nur so viel vom Gegenstand aufnahm, als ich zu bewältigen vermochte. Fragen wir: wie kann der schlaue Marinelli die aufs äußerste gereizte Orsina mit dem argwöhnischen Galotti allein lassen? so antwortet er: bemerkt Ihr das selbst, wenn Ihr vor den Lampen sitzt, oder spricht der superkluge Friedrich Schlegel aus Euch? Nun, der hatte es mit dem Literaturwerke zu tun; Euch kümmere nur die Darstellung, denn ich rechnete auf den Zuschauer, nicht auf den Leser. Fragen wir: was ist an einer Emilia gelegen, die nur dadurch gerettet werden kann, daß der Vater sie tötet, die also das sittliche Gleichgewicht schon verloren hat und nur noch vor dem physischen, nicht vor dem geistigen Fall bewahrt wird? so antwortet er: das sagte schon Asmus, der Wandsbecker Bote, aber das Publikum unterscheidet nicht so haarscharf, wie dieser, zwischen der anatomischen und der Seelenunschuld, wenn es sich hingerissen fühlt, und ich reiße es jedes Mal hin. Wer hätte dann noch den Mut, das Examen fortzusetzen, wer freute sich nicht lieber unbefangen eines Werkes, durch welches eine entschieden mächtige, fast dichterische Wirkung erlangt wird, obgleich es nur auf Verstandes-Kombinationen beruht?

*

Dramaturgische Aphorismen

Alle größeren Bühnen Deutschlands beeifern sich seit einigen Jahren, den Shakespeare wieder in mehr oder minder gelungenen Bearbeitungen aufs Repertoire zu bringen. Das ist löblich und gut; nur soll man nicht vergessen, daß es nichts anderes, als Medizin nehmen heißt. Die Kur ist notwendig, aber leben müßten wir aus eigenen Mitteln.

*

Warum verzehrt ein Gedanke den andern, so daß auf den tiefen immer ein tieferer, auf den weiten immer ein weiterer, noch mehr umfassender folgt? Weil der Gedanke es stets mit dem Absoluten zu tun hat, und alles ihm anhängende Individuelle, das er doch, weil im Individuum erzeugt, nie völlig los wird, seiner Natur nach abstreifen muß. Warum schlägt eine Gestalt nicht eben so auch die andere tot, warum ist jede wirklich lebendige bleibend und ewig? Weil das Individuelle ihre Basis ist und notwendig zu ihr gehört. Wer diesem Fingerzeig nachgeht, wird zu Resultaten gelangen, welche für das Drama von höchster Wichtigkeit sind.

*

Wie lange oft ein falsches Urteil sich in Ansehen erhält! So steht seit den Tagen Jean Pauls und Solgers über Goethes Tasso fest, daß er eine allgemein gültige Darstellung der Dichter-Natur sei, daß ihm als Drama aber der eigentliche Abschluß fehle. Und doch ist

eins gerade so richtig, wie das andere, nämlich beides verkehrt! Wer an Aeschylos und Dante, wer nur an Goethe selbst denkt, dem wird es wohl ohne weitere Reflexion schon schwer fallen, diesen Tasso als den Repräsentanten des Dichters gelten zu lassen. Wer einen Begriff von Form hat, dem wird ein Drama ohne Abschluß, das nach der Meinung des Bayreuther Humoristen noch viele Akte fortspielen könnte, ohne Zweifel nur possierlich vorkommen. Und dennoch hüpft man über diese klaffenden Widersprüche lieber in respektvoller Verlegenheit hinweg, als daß man sie sich deutlich zu machen und zu lösen sucht, was doch gar nicht schwer ist. Goethe hat nie daran gedacht, den Charakter des Tasso in dem ihm unterschobenen Sinne als Symbol zur Geltung bringen zu wollen; das konnte und durfte diesem reinen und klaren Geist nicht begegnen. Er zeichnet uns allerdings einen Poeten, aber einen solchen, der eigensinnig auf einer untergeordneten Bildungsstufe verharrt und nicht an einer Poesie, sondern an seiner sittlichen Trägheit zu Grunde geht. Sein Drama veranschaulicht jenen Durchgangsmoment, in welchem das unzulängliche Talent stecken bleibt, den das große aber dadurch überwindet, daß es den Widerspruch der Welt als notwendig für die eigene Entwickelung begreifen lernt und in die Ausgleichung desselben seine höchste Aufgabe setzt. Er gibt uns mit einem Wort die Krankheits-Geschichte eines freilich interessanten und reichbegabten, aber energielosen und verworrenen Individuums, dem eben, weil es dieses ist, der höchste Segen zum Fluch wird. So aufgefaßt, ist das Werk vortrefflich und vollkommen in sich abgerundet; von einem an-

deren Gesichtspunkt aus betrachtet, wüßte ich es nicht zu retten. Dieser perpendikelmäßig von Extrem zu Extrem schwankende, durch nichts gebundene Tasso, von dem man kaum glauben kann, daß er Knochen im Leibe hat, wäre der Dichter, der Dichter an sich? So sähe der Liebling der Natur aus? Da müßte die ewige Mutter sich schämen! Aber alles, was in der Poesie jemals groß und gewaltig war, wird widersprechen, jeder wahre Held des Gesangs wird mit Stolz auf die Kämpfe verweisen, durch die er das im Tasso ungebändigt tobende rohe Element in seine Schranken zurück zu drängen und sich zum Herrn darüber zu machen verstand. Von einem solchen Kampf, der dem Dichter doch erst die Weihe gibt, ist bei Tasso gar nicht die Rede und noch weniger vom Sieg, von einer wahrhaften Aussöhnung mit dem ihm entgegengesetzten, im Antonio verleiblichten Prinzip; er kommt nicht einmal zur Anerkennung desselben, denn der letzte Monolog und das Bild von der Welle und vom Felsen, in dem sich nur die momentane physische Erschöpfung ausdrückt, wird doch nicht dafür gelten sollen? Er steht am Schluß da, wie im Anfang, und das Drama würde allerdings ohne Abschluß, also kein Drama sein, wenn dieser nicht eben in der dargelegten Unverbesserlichkeit des Hauptcharakters zu suchen wäre. Das ist aber der Fall, und da wir aufs klarste erkennen, daß Tasso in der Liebe so wenig den Realisten, als im Haß den Idealisten abstreifen wird, wie es die Notwendigkeit doch mit unerbittlicher Strenge verlangt, so können wir an seinem tragischen Untergang durch sich selbst auch nicht mehr zweifeln, und die Katastrophe ist da, wo er seinen Feind im

Wahnsinn der Verzweiflung umarmt, weil er sein Idol, die entsetzt entwichene Prinzessin, nicht umarmen kann. So predigt denn das Stück mit eherner Zunge die ernste Lehre, daß die Natur niemand bevorzugt, daß sie ihre Gaben an keinen verschenkt, und daß die edelsten Güter dem Besitzer zum Verderben gereichen, wenn er die erhöhten sittlichen Anstrengungen, mit denen gerade sie bezahlt und fruchtbar gemacht werden wollen, scheut, und ihnen aus dem Wege geht.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Begeisterung des Dichters für einen einzelnen Charakter, statt fürs Totalgebilde, ist doch im Grunde eins mit der Begeisterung für das einzelne Wort, statt für den Satz.

*

Hier wurde gestern Richard der Dritte aufgeführt, ohne großen Beifall, wie ich höre, ganz natürlich. Das Stück ist ein Epilog, ein Epilog besteht aus lauter Voraussetzungen, auf die sich seine eigene Handlung bei jedem Schritte stützt und wenn man von diesen Voraussetzungen wie bei der hiesigen Bearbeitung geschehen ist, die meisten wegstreicht, so wird er völlig unverständlich. Richard namentlich muß sich wie ein Walfisch ausnehmen, den man im Sande antrifft. Laufen kann er nicht und fliegen auch nicht, und Wasser ist nicht da.

*

Es wäre doch ein großer Triumph, wenn ich dieses Stück (Moloch) unter Musikbegleitung der Chöre auf die Bühne brächte; es könnte sich von da an eine neue

Periode der Kunst datieren. Denn wenn ich dem Richard Wagner, der das ganze Drama in Musik auflösen will, auch entschieden entgegentreten muß, so war ich doch längst überzeugt, daß man die Musik in denjenigen Momenten, wo eine Massenbewegung dargestellt werden soll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann und rechnete schon darauf, als ich die ersten Szenen des Moloch in Rom entwarf.

*

Es kam mir nie in den Sinn, durch Stücke, wie Maria Magdalena und Julia, neue Prinzipien aussprechen zu wollen; höchstens wünschte ich, wenn man überhaupt etwas wünschen kann, indem man darstellt, an das Evangeliumwort zu mahnen, daß es zur Umkehr nie zu spät ist, und daß es selbst von der Hölle noch einen Weg zu Gott gibt, und das war doch gewiß eine Verherrlichung des sittlichen Gesetzes.

*

Besonders dankbar bin ich Ihnen für die vortreffliche Auseinandersetzung, daß jede Person eines Dramas unmoralisch sein und das Drama selbst doch moralich bleiben kann. Dies will niemand mehr begreifen, und dahin mußte es freilich kommen, seit man anfing, statt sie organisch in geschlossener Totalität auf sich wirken zu lassen, in Situationen und Charaktere, ja in rhetorische Virtuosenstücke und Phrasen zu zerzupfen.

*

Das Drama ist in Indien kein Nationalgewächs, es ist die in einem Individuum hervorgetretene, ewig fremdartig bleibende Ausnahme, die nicht Wurzel schlagen kann.

*

Ich habe oft lächeln müssen, wenn eine gewisse Kritik, die Autonomie des menschlichen Geistes verkennend, und nicht ahnend, daß der allgemeine Gehalt der Menschheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich sein und in ihm neue Form finden muß, in meiner Anschauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubte. Was ich als Poesie ausschwitzen soll, muß ich, wenn's nicht mein eigen ist, doch erst als Philosophie eingesogen haben, und ich erinnere mich noch des Moments, wo ich die Hegelsche Logik und mit ihr den ganzen Hegel für immer aus der Hand legte, weil ich die Identität von Sein und Nichtsein absolut nicht begreifen konnte; wer aber auf der Schwelle schon stolpert, wird die Geheimnisse des Hauses gewiß nicht entdecken. Viel mehr entzündete sich mein Talent an der Geschichte und daher rührts, daß allen meinen Dramen vom ersten bis zum letzten die sozialen Verhältnisse (freilich nicht im neufranzösischen Sinn) zu Grunde liegen, da sich mit dem historischen Blick das Klebenbleiben am Einzelnen, durchaus nicht verträgt, was der philosophische Standpunkt noch viel eher gestattet, sobald er abstrakt bleibt.

*

Von Paris aus ließ ich die Maria Magdalena, gleich nachdem ich sie fertig gemacht hatte, drucken und versah sie mit einer Vorrede; diese Vorrede wurde wichtig für meine ganze schriftstellerische Zukunft. Bisher hatten meine Kritiker mich nämlich für so naiv gehalten, daß sie mir allenfalls zutrauten, ich als Vater könne meine eigenen Kinder nicht sehen; nun sie sich überzeugten, daß

ich die Kunst, der ich das ganze Leben zu widmen gedachte, auch einigermaßen kannte, fanden sie mich plötzlich reflektiert. Eins wie das andere war mir gleichgültig, denn so wenig es einen Correggio geben kann, der das Höchste leistet, ohne selbst etwas davon zu wissen, ebenso wenig schwächt, wie Schillers und Goethes Beispiel beweist, die Kenntnis der Kunst und ihre Gesetze das dichterische Vermögen.

*

Zunächst sind in meiner Dichterlaufbahn zwei Perioden wohl zu unterscheiden. Die erste geht von der Judith bis zum Herodes; in ihr habe ich das Licht gewiß auch gemalt, aber allerdings meistens durch den Schatten, und man kann die Werke derselben versöhnungslos finden, wenn man, freilich mit Unrecht, durchaus verlangt, daß die Versöhnung unmittelbar in den Kreis des Dramas hinein fallen soll. Die zweite beginnt mit dem Herodes und umfaßt alles Spätere, mit Ausschluß des Trauerspiels in Sizilien, welches als ein unicum, wenn es auch zu gewagt sein mag, sein eigenes Gesetz hat. Den hierher gehörigen Werken wird niemand die Versöhnung absprechen können, wenn er anders mit der in der Tragödie überhaupt möglichen zufrieden ist, und nicht fordert, daß die Konflikte, die im allgemeinen zur Ausgleichung gebracht werden, auch in den Individuen, welche sie vertreten, zur Ausgleichung kommen sollen; dies hieße natürlich die Individuen umbringen und auflösen, also den Grund des Dramas zerstören. Um meinen Gedankengang, den ich hier nicht näher entwickele, sondern nur auf meine Abhandlungen verweisen kann, zu verdeutlichen, bitte ich die Genoveva einmal dem He-

rodes gegenüber zu stellen; in der Genoveva gelangt Golo gewiß durch die Sünde selbst, auf dem Wege durch Blut und Frevel, zu einem Punkt, auf dem er viel reiner, sittlicher und geläuterter dasteht, wie im Anfang, wo er sich in ungeprüfter Tugend wiegt, aber aus der durch ihn zertrümmerten Welt steigt die neue, welche darin schlummerte, nicht mehr sichtbar hervor; im Herodes geschiehts, die heiligen drei Könige treten auf und tauchen alle Gräber in Morgenrot. Weiter bedingen diese zwei verschiedenen Perioden auch zwei verschiedene Behandlungsweisen, und das ist wohl in Anschlag zu bringen; sonst konnte der Fortschritt als Rückschritt erscheinen. Es leuchtet auf den ersten Blick ein, daß der Dichter, wenn er im Drama dem Individuum seinen göttlichen Gegensatz, wie er sich religiös-historisch verleiblicht, unmittelbar entgegenstellt, dem Individuum nicht so viel Spielraum gestatten kann, als wenn er dies unterläßt; dadurch entsteht natürlich ein minus auf der einen Seite, und wer das plus auf der anderen nicht bemerkt, wozu schon sichere Kunsteinsicht gehört, der kann sich einbilden, in der aus Gründen der Oekonomie hervorgegangenen Konzentration und der damit verbundenen Beschränkung des Details eine Abschwächung der poetischen Kraft zu erblicken. Dies widerfuhr z. B. Schiller, in dessen späteren Werken die Feuilletonisten-Kritiker die Frische und Fülle der Räuber vermißten, während die geringeren Elemente doch bloß den höheren gewichen waren. Im Herodes, um auf einen bestimmten Fall zu kommen, mußte schon der weitgesteckte Kreis der eine Schlacht der ganzen Menschheit umfaßt, den Gebrauch des poetischen Logarythmus gebieten; in den

entscheidenden Situationen, den Konzentrationspunkten des Dramas, wird es wohl an der Lebendigkeit nicht fehlen. Die Sittlichkeitsfrage ist hoffentlich für immer durch meine Vorrede zur Julia entschieden; wer weiß, was Sittlichkeit ist, und die Form kennt, in welcher sie im Drama allein zum Vorschein kommen kann, der wird mich in ethischer Beziehung unter keinen meiner Vorgänger stellen können. Ich weiß selbst am besten, daß jedes meiner Dramen mich um eine Stufe höher geführt hat und daß ich vollkommen berechtigt war, in einem lyrischen Gedicht, das gleich nach der Agnes Bernauer entstand, zu sagen:

So will es der Berater
Der Welt, daß in der Kunst
Das Kind den eignen Vater
Belehrt durch seine Gunst,
Und für die heil'ge Schüssel
Voll Blut, die er vergießt,
Ihm dankt mit einem Schlüssel,
Der ihm das All erschließt!

*

1853.

Shakespeares Testament

Titus Andronikus war sein Anfang und Timon sein Ende,
Und ein dunkleres Wort spricht die Geschichte nicht aus.
In der Mitte zwar prangt die schönste der Welten, doch ringelt
Sich die Schlange der Nacht um sie herum, als ihr Band.

Moderne Analyse des Agamemnon

Klytämnestra erfand die Telegraphen, und Atreus
Aß die Beefsteaks zuerst: dies ist die Skizze des Stücks.

*

Aus einer Rezension

Welch ein Gewinn für die Nation wäre es, wenn der „dramatische Nibelungenhort" endlich einmal wirklich gehoben würde! Wohl wissen wir, was wir fordern, und daß eine Shakepearesche Kraft dazu gehört, unserer Forderung ganz zu entsprechen! Aber wir möchten auch zunächst nur von Raupach befreit werden, wir möchten die ursprünglichen Umrisse des ungeheuren Gedichtes wieder hergestellt sehen, wäre es auch nur in einer scharfen unausgeführten Skizze, und dazu fände sich doch allenfalls das Talent. Das Drama bedarf der Anlehnung an die ältesten Ueberlieferungen eines Volkes, seien diese nun in der Sage oder in der Geschichte nieder gelegt, wenn es nicht haltlos zerflattern soll; es spitze sich in seiner Fortenwickelung so subjektiv zu, wie es wolle, nur fehle der allgemeine Grundstock nicht! Die Griechen stützten sich auf ihre Mythologie, Shakespeare leitete die ganze englische Geschichte in sein Drama hinüber, und unsere Dichter sollten sich an das Nibelungenlied halten, das uns zum Teil in jene Zeit zurückführt, wo Germanen und Inder noch ungetrennt in Asien mit und neben einander lebten. Und wenigen kann unsere Aufforderung gelten, sollte sich keiner finden, der ihr folgt? Das Unterliegen wäre ja keine Schande.

Aus einer Kritik

Wenn es nicht barock klänge, so wäre jetzt eher schon ein Buch über die Fehler oder doch über die Grenzen Shakespeares zu wünschen, über die individuelle Seite seiner schöpferischen Tätigkeit, die doch auch vorhanden ist, so selten sie hervortreten, und so schwer sie zu erkennen sein mag, so wie über das minus, womit er manches plus seiner Richtung erkaufte; oder hat die griechische Tragödie, in ihrer keuschen Gebundenheit nicht einen Zauber, dem Shakespeare notgedrungen entsagen mußte, als er die Elemente in voller epischer Breite entfesselte; gehen Aeschylos und Sophokles wirklich so ganz in ihm auf, wie seine unbedingten Verehrer behaupten? Hier wäre allenfalls noch eine Aufgabe.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Den Komödien-Dichter auf die Hauptstadt-Sitten beschränken, ist so viel, als den Maler auf die Mode-Kostüme beschränken.

*

Ohne Richard Wagners Buch im ganzen oder im einzelnen irgend akzeptieren zu können, schwebt doch auch mir, und zwar von meinem ersten Auftreten ab, die Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama in ganz speziellen Fällen vor, und meinem Moloch, an dem ich seit 10 Jahren arbeite, habe ich mir immer in Bezug auf die Musik gedacht.

*

Die schlechtesten Dramen fangen oft an, wie die besten. Die Schlacht, die am schimpflichsten verloren geht, beginnt so gut mit Donner und Blitz, als die, die am glorreichsten gewonnen wird.

*

Der dramatische Individualisierungs-Prozeß ist vielleicht durch das Wasser am besten zu versinnlichen. Ueberall ist das Wasser Wasser und der Mensch Mensch; aber wie jenes von der Erdschichte, durch die es strömt oder sickert, einen geheimnisvollen Beigeschmack annimmt, so der Mensch ein Eigentümliches von Zeit, Nation, Geschichte und Geschick.

*

(An Robert Schumann)

Was würden Sie zu einem Drama sagen, das sich, seines ungeheuren Umfangs wegen, bis auf wenige Partien, ganz im allgemeinen hielte und deshalb durchweg von der Musik so zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten? Ein solches Werk wird mein Moloch, an dem ich nun schon 10 Jahre arbeite, und der nichts Geringeres darstellt, als den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt.

*

1854.

Aus Rezensionen

Schiller schrieb einmal, während er mit dem Wallenstein beschäftigt war, in einer verzweifelten Stimmung an seinen Freund Körner, er sei oft geneigt, die ganze Theorie der Kunst für einen einzigen empirischen Handwerksgriff hinzugeben. Das war nun freilich nicht

in seiner Durchschnittsmeinung, sondern ein momentaner Stoßseufzer, aber dieser Stoßseufzer ging nichts destoweniger aus der ihm durch die Praxis aufgedrängten Erkenntnis hervor, daß das Allgemeine den Künstler nicht fördert. Wenn der Dichter in seiner Entwicklungsperiode die Aesthetik zuerst respektvoll in die Hand nimmt und zu seiner eigenen Verwunderung aus ihr erfährt, welch ein wichtiges Geschäft er eigentlich versieht, so schmeichelt ihm das, und er fängt an, auf den Goldfaden, der ihm bis dahin unbewußt und unbeachtet durch die Finger lief, den rechten Wert zu legen. Aber damit ist die große Gefahr verbunden, daß er infolge der nun gewonnenen Einsicht nur gar zu leicht darauf verfällt, das Spinnen belauschen, ja wohl zu überwachen und dirigieren zu wollen, und das führt, wie traurige Beispiele lehren, zur Selbstzerstörung. Denn jede künstlerische Schöpfung ist Naturtat, die freilich auf Gesetzen beruht, die aber keines Reflektierens des hervorbringenden Individuums über diese Gesetze bedarf, sondern deren unmittelbares Produkt ist. Dagegen gibt es allerdings, um Schillers Ausdruck zu gebrauchen, nützliche Handwerksgriffe, und diese können leichter erlernt als aus der eigenen Praxis abstrahiert werden, da sie auf Erfahrungen beruhen, die nicht der Einzelne, sondern nur eine ganze Reihe von Geschlechtern erschöpft. Keiner soll sie verschmähen, denn keiner vergibt sich etwas, wenn er sie sich aneignet, und keiner wird sich einer raschen und durchschlagenden Wirkung erfreuen, wenn er sie unbenutzt läßt. Man gelangt z. B. im Drama nicht durch einen Handwerksgriff zu lebendigen Charakteren und Situationen, dazu

führt auch das Theoretisieren nicht. Aber man kann lernen, wo dem Detail im Kunstwerk freier Spielraum verstattet werden darf, und wo eine scharf abschneidende feste Linie gezogen werden muß usw.

*

... Diese Lehre lautet aber: sich mit Shakespeare möglichst vertraut zu machen, um sich dann möglichst fern von ihm zu halten, denn Shakespeare ist die Welt noch einmal, und wer das erkannt hat, der wird sich schwerlich versucht fühlen, mit seinem Maße zu messen, und nach seinem Risse zu bauen.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Das dramatische Produzieren ist nun einmal ein Traum- und Nachtwandeln, welches sich von allem andern Wandeln und Wandern dadurch unterscheidet, daß man einen und denselben Weg nicht zwei Mal machen kann.

*

Die meisten dramatischen Dichter benehmen sich der Geschichte gegenüber ungefähr, wie ein Maler, der vom Menschen nur den Kopf oder den Rumpf oder Hand und Fuß abzeichnen und das für ein Gemälde ausgeben wollte.

*

In Napoleons Charakter liegt etwas so Unüberwindliches-Nüchternes, daß ich zweifle, ob ein dramatischer Dichter künftiger Jahrhundert ihm den mangelnden ideellen Gehalt auch nur wird leihen können.

*

Gespräch über Schiller. Uechtritz meinte, er habe bei größerer Vertiefung in seinen Gegenstand manches Ungehörige, Klaffend-Unmotivierte wohl überwinden und seinen Werken so auch im Detail eine höhere Vollendung geben können. Ich mußte das verneinen, weil ich für ihn die Möglichkeit einer solchen Vertiefung nicht zugeben konnte. Schiller kommt, wie schon oft gesagt ist, vom Allgemeinen zum Besonderen, und behandelt eben darum das Drama nicht im Einzelnen, sonauch im Ganzen, wie ein Gleichnis, wodurch er zu versinnlichen sucht, was ihm am Herzen liegt. Von einem Gleichnis wird nun aber durchaus keine absolute Kongruenz, sondern nur eine relative Uebereinstimmung verlangt, ein Dichter wie er, konnte also gar nicht auf sie ausgehen.

*

Realismus und Idealismus, wie vereinigen sie sich im Drama? Dadurch, daß man jenen steigert, und diesen schwächt. Ein Charakter z. B. handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck, selbst der Bauer.

*

Ein sehr zarter Punkt kam auch zwischen uns zur Sprache, er (Gutzkow) fragte mich, ob ich für meine Dramen ausführliche Pläne mache, und als ich es verneinte, gestand er mir, daß es ihm eben so gehe, daß er das Gegenteil aber doch für besser halte. Ich bestritt dies, ich setzte ihm das gefährliche einer zu großen Vertiefung ins Detail auseinander, das den Reiz vor der Zeit abstreift, und im Gehirn abtut, was nur vor der

Staffelei abgetan werden darf, ich behauptete, eine gründliche Skizze vor dem Kunstwerk sei nicht viel besser, wie eine Biographie vor dem Leben, dem Menschen gleich mit in die Wiege gelegt, ich glaube aber doch, daß er recht hat und daß für ihn das Eine besser ist, wie für mich das Zweite.

*

Das Was im Drama sei bekannt und werfe seine Schatten, nur nicht das Wie. Wir wissen, daß der Mensch sterben muß, aber nicht an welchem Fieber.

*

Ein zu weitläufiges lyrisches Talent hält sich gern für ein dramatisches.

*

Auch machte ich bei diesem Stück (Gyges) eine merkwürdige Erfahrung. Ich war mir sonst bei meinen Arbeiten immer eines gewissen Ideen-Hintergrundes bewußt, wegen dessen ich keineswegs, wie man mir auf eine mißverstandene Vorrede hin wohl Schuld gab, produzierte, der aber doch, wie eine Gebirgskette zu betrachten war, welche die Landschaft abschloß. Daran mangelte es diesmal ganz, mich reizte nur die Anekdote, die mir etwas modifiziert, außerordentlich für die tragische Form geeignet schien, und nun das Stück fertig ist, steigt plötzlich zu meiner eigenen Ueberraschung wie eine Insel aus dem Ozean die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor. Ich gestehe, daß ich dies kaum begreifen kann, es bestärkt mich aber nur um so mehr in meiner freilich längst gehegten Ueberzeugung, daß der Künstler, wenn er von einem Gegenstand mächtig ergriffen wird, sich um den Gehalt des-

selben gar nicht ängstlich zu kümmern braucht, sondern daß dieser ganz von selbst hinzutritt, wie der Saft in die Bäume, vorausgesetzt allerdings, daß er ihn in der Brust trug.

*

1855.

Aus Tagebüchern

Willst Du wissen, ob irgend ein Gedanke dramatischen Wert hat, so frage Dich, ob er an mehr als einem Ort gebraucht werden kann. Kann er's, so taugt er nichts; das Bein, das Du abtreten, das Auge, das Du herausnehmen kannst, hast Du auch irgend wo gekauft.

*

1856.

Shakespeares Quellen

Shakespeare und seine Quellen! Warum nicht auch Newton und seine!
Sind die Fälle doch gleich, wenn man sie richtig erwägt.
Was für den Dichter die Wälschen mit ihren hohlen Geschichten,
Tat für den Weisen der Baum, welcher den Apfel verlor.

*

Auf die modernen Franzosen und ihre deutschen Genossen

Eure Romane und Dramen sind nichts als leere Charaden,
Kennt man das Wort, das sie löst, wirft man sie auch an die Wand.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Ueber meinen Gyges kann ich Ihnen nur sagen: Halten Sie sich an das Bild selbst und vergegenwärtigen Sie sich die Welt, der es angehört. Daß das Weib selbst für die Griechen eine Sache war, wissen Sie aus dem Homer; Helena ging von Hand zu Hand und man schlägt sich um sie, nicht um sie zu züchtigen, sondern, um sie, wie einen entflogenen Vogel, wieder zu bekommen. Daß diese Sache sich aber doch selbst unter den barbarischen Lydiern zuweilen in eine Person verwandelte, zeigt die Fabel des Herodot, die mir als Stoff diente. Dies einfach aufgenommen, wie es geboten wird, und die Tragödie ergibt sich ohne weitere Zutat, die beiden Situationen aber, in denen sie gipfelt, sind doch gewiß ebenso unausweichbar notwendig, als erschütternd. Oder ist er nicht im höchsten Grade tragisch, daß zwei Männer, die sich lieben und ehren, sich auf Tod und Leben bekämpfen müssen, wenn nicht untergehen soll, was sie noch mehr, als sich selbst, zu ehren und zu lieben haben? Und muß das Weib, nachdem es diese beiden Männer des ihnen selbst unbewußten inneren Adels entbunden hat, nicht ihrerseits in einem noch höheren aufleuchten und die Versöhnung in den Hades hinuntertragen? Dies alles liegt handgreiflich im Stück und nach etwas anderem soll man nicht suchen. Es ist mir, wie man mir die naiv hingeschriebene Vorrede zur Maria Magdalena auch verdreht haben mag, nie in den Sinn gekommen, über das dramatische Bild hinaus, noch etwas Apartes geben zu wollen. Aber wenn man über ein solches Bild, sobald es fertig ist, reden soll, so kann man es doch nur in die Ele=

mente auflösen, aus denen es besteht, wie Baum und Blume auch, oder man muß sich darauf beschränken, es mit einer Unterschrift zu versehen.

*

Das Drama hat es leider am öftesten mit der Wiederbringung des Teufels zu tun.

*

Eine gute Theater-Vorstellung macht auf mich ungefähr den Eindruck, als ob ich lebhaft träumte. Ich weiß: es ist nicht wahr! aber ich kann mich nicht losreißen.

*

War gestern Abend im Lear. Friede mit Dir, Shakespeare, wo Du auch seiest! Du allein hast mehr getan, als sonst hundert Generationen zusammen! — Mich stören jetzt auch die Verwandlungen auf dem Theater nicht mehr so, wie früher. Es ist doch nur so, als wenn zwei Träume in einander übergehen, durch einen Moment der Ernüchterung zusammengeknüpft.

*

Auch bei der Religion muß man auf den Urgrund zurückgehen. Dieser ist ewig, aber er tritt nur in vergänglicher Erscheinung hervor, und darin, daß diese sich so lange behaupten will, liegt hier, wie überall, der tragische Fluch. Das Sterben wird immer mit zum Leben gerechnet.

*

1857.

An die Realisten

Wahrheit wollt ihr; ich auch! Doch mir genügt es, die Träne

Aufzufangen, indes Boz ihr den Schnupfen gesellt.
Läugnen läßt es sich nicht, er folgt ihr im Leben beständig,
Doch ein gebildeter Sinn schaudert vor solcher Natur.

*

Aus Tagebüchern

(Zwei Fragen in Bezug auf Hamlet.)

1. Der König baut seinen ganzen Plan auf Hamlets Fechter-Ehrgeiz und Neid. Wie kann aber Hamlet noch ehrgeizig und neidisch auf Fechter-Talent sein? Und er ist's, denn des Königs Plan glückt.

2. Laertes ist ein stolzer, mutiger, edler Jüngling. Wie kann er aufs Vergiften eingehen, ja zuerst darauf verfallen? Ist er nicht mehr zu edel dazu, so muß er noch immer zu stolz und zu mutig dazu sein.

*

Das böse Gewissen des Menschen hat die Tragödie erfunden.

*

1858.

Aus einer Rezension

Ich sagte oben, es finde sich mehr im Lessing von Shakespeare, als in allen seinen Zeitgenossen, und ich wünschte, daß man sich allmählich von dieser unbestreitbaren Wahrheit überzeugte. Dann würde man aufhören, in Einzelheiten zu suchen, was nur im Ganzen liegen kann, und nicht mehr von Shakespeareschen Szenen und Shakespeareschen Schönheiten reden, wenn man nicht überhaupt ein Shakespearesches Drama vor

sich hat. Die Größe des Shakespeareschen Dramas wurzelt aber im Bau, und der Bau wieder in den Motiven, denn ein Drama ohne stichhaltige Motive ist ein Palast aus Luftsteinen von Münchhausens Fabrik, und gerade in den Motiven ist Lessing ein Meister. Er hält nichts für schön, was nicht zugleich notwendig ist, und nichts für notwendig, was nicht rein und ungezwungen aus der Natur des Menschen und der Dinge hervorgeht, und ganz so steht es mit Shakespeare, denn auch dieser bereitet alles aufs Sorgfältigste vor und erhebt noch vom kleinsten Zug das letzte Prozent, nur daß sich die künstliche Oekonomie bei ihm unter dem unendlich viel üppigeren Detail viel tiefer verbirgt, wie man ja auch die tragenden Aeste und Zweige an der in Laub und Blüten eingehüllten Banane Ostasiens nicht so leicht entdeckt, wie an der nackten deutschen Fichte. Das verdanken beide aber dem großen Werkmeister der menschlichen Fakultäten, dem in unsern Tagen so hart geschmähten und doch, wie es scheint, nirgends im Uebermaß vorhandenen Verstand, denn wie jene böse Fee, die man nicht zur Taufe eingeladen hatte, nur an die Wiege des neugebornen Prinzen zu treten brauchte, um die ihm von ihren guten Schwestern verliehenen Gaben zu verderben, so braucht der Verstand bloß auszubleiben, um alle Götter-Geschenke in ihr Gegenteil zu verkehren.

*

Aus Briefen

Die Weimaraner haben „Genoveva" mit verwunderten Augen angesehen, sie aber nichts destoweniger akzeptiert und sowohl mich, wie die Darsteller öfter ge-

rufen; das wilde, seltsame Drama mit seinem echten Feuer und seinen spitzigen dialektischen Auswüchsen hatte die Wirkung, die ich für die beste halte: Spannung, die den Odem fast beklemmte, und Aufmerksamkeit, die das Theater mit dem Markt verwechselte und drein schaute, als ob man noch etwas retten könne, wenn man zur rechten Zeit Beistand leistete!

*

(Ueber Lohengrin)

Den Text hatte ich natürlich vorher nochmals mit Aufmerksamkeit gelesen, und was diesen betrifft, so muß ich freilich bei der Ansicht stehen bleiben, die sich in mir feststellte, als mir ihn vor Jahren der Baron Ziegesar mitteilte. Er ist, das Verhältnis der Musik im Auge behaltend, gewiß einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben da erst an, wo er aufhört, und zwar im Einzelnen, in jedem Vers, wie im Ganzen, im Gesamt-Organismus. Um nur das Nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jederman von selbst, daß sie fragen wird; der Dichter müßte aber aus ihrer Frage etwas ganz anderes als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte, er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwickelung und Auflösung müßten unendlich gesteigert und in gleichem Maße der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden. Der Musiker dagegen hat vollkommen Recht, wenn er sich die Sphäre so und nicht anders abgrenzt, und sie halten ja auch nur

die Produktion, die ich nie angriff, nicht die Theorie fest.

*

Gleich nach meiner Rückkunft habe ich den ersten Akt des Demetrius geendigt. Die Aufgabe ist aber, wie ich sie faßte, sehr schwer und namentlich hatten Sie Recht, wenn Sie mich fragten, was ich mit Marina machen wolle. Ich bewundere den Schillerschen Torso, und habe ihn von jeher zu seinem allerbesten gerechnet, kann jedoch keinen einzigen Vers davon brauchen. Er setzt hier, wie immer, alles voraus und gibt sich nicht damit ab, die Wurzeln der Menschen und der Dinge bloß zu legen, so ist Marina vom ersten Moment an die eingefleischte Herrschsucht, während doch die Zarin Katharina selbst einmal ein Mädchen von Marienburg war; so begreife ich nicht, wie seine Marfa nach dem gewaltigen und an sich unübertrefflich großartigen Ausbruch des Muttergefühls in der ersten Szene ohne rethorische Kunststücke zum Zweifel an ihren Sohn gelangen soll und doch ist an diesen Zweifel die Katastrophe der Tragödie geknüpft. Er läßt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen, und das sind so ganz verschiedene Stilarten, daß wir uns wirklich nur in der Grund-Idee und in der letzten Wirkung begegnen können; darin liegt aber auch die einzige Berechtigung meiner Arbeit.

*

1859.

Aus einer Rezension

In den tragischen Kreis geht kein historischer Charakter ohne die ideale Weihe ein.

*

Der Sohn des Fürsten

Dieses Stück ist unbedingt das beste, welches Mosen der Literatur übergeben hat, und ein sehr schöner Verstoß gegen seine eigene Theroie vom historischen und pathologischen Drama, denn es ist glücklicherweise historisch und pathologisch zugleich. Es teilt den Stoff mit dem Laubeschen „Prinz Friedrich" und ist, wie wohl nicht erst bemerkt zu werden braucht, aus einem unendlich viel poetischeren Geist hervorgegangen, wie dieser, dürfte aber doch an theatralisch-dramatischer Schlagkraft weit hinter ihm zurückstehen und das nicht bloß von der Bühne herab, sondern auch bei der Lektüre. Der Grund ist darin zu suchen, daß der Dichter seinen Helden auf verkehrte Weise idealisiert und ihm Eigenschaften geliehen hat, die Friedrich der Große nur so weit besaß, als sie überhaupt zur menschlichen Natur gehören, die aber durchaus nicht zur individuellen Geltung bei ihm kamen. Der Freund Voltaires konnte selbst in seinem Verhältnis zu Katt nicht empfinden, wie Posa, jede seiner Gemütserregungen mußte in seiner Jugend eben so sicher in Sentimentalität umschlagen, wie im Mannes- und Greisenalter in kaustischen Witz verfliegen. Der Dichter darf aber nur steigern, was wirklich vorhanden ist, nicht hinzutun, was dem Grundton eines Charakters widerspricht, denn das unterscheidet die natürliche Phosphoreszenz von der bengalischen

Flamme, und er sündigt eben so sehr, wenn er über die ursprünglich gegebenen Bedingungen hinausgeht, als wenn er bei der gemeinen Natur stehen bleibt. Von diesem Grundmangel jedoch abgesehen, an dem auch der alte König leidet, obgleich freilich weniger, ist das Drama jedermann zu empfehlen, der den Umgang mit jenen Geistern liebt, die das Schöne zwar nicht in seiner reinen Glorie hinzustellen vermögen, deren Schöpfungen jedoch, wie matte Regenbogen mit erlöschenden Farben, daran erinnern.

*

Aus einer Rezension

Es ist unläugbar, daß sich jedermann für eine lächerliche Anekdote, die man ihm vom Nachbar erzählt, im ordinären Sinne mehr interessiert, wie für die Gaskognaden Sir John Falstaffs, und daß eine Mordgeschichte, die eben unterm Fenster vorfällt, momentan mehr fesselt, als der König Lear. Wenn ein Theater sich nun infolge dieser Wahrnehmung ein halbes Jahrhundert lang dazu herabließ, ein Bedürfnis zu befriedigen, das mit der Kunst gar nichts zu schaffen hat, so ist der Rückweg in die Idealwelt, die nach Schillers schönen Worten auf dem „bretternen Gerüst der Szene" aufgetan wird, allerdings nicht leicht zu finden, und man tut wohl, auf dem bisherigen Pfade rüstig fortzuschreiten, bis man da anlangt, wo Amerika schon jetzt steht. Mittlerweile flüchte sich das Drama zum Leser und harre getrost einer bessern Zukunft; sie wird kommen und ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wir wissen gar wohl, daß wir mit diesen Worten gegen ein

weit verbreitetes Vorurteil verstoßen; es ist aber eine rein aus der Luft gegriffene Behauptung, daß dramatische Dichtungen bloß für die Darstellungen und nicht für die Lektüre bestimmt sind, eine Behauptung, die schon dem Aristoteles geradezu ins Gesicht schlägt, und die eben nur aus der miserablen Beschaffenheit des gewöhnlichen Theaterstücks abstrahiert ist. Niemand wird es bestreiten, daß ein gebildeter Mensch Trauerspieldichter, wie Raupach, und Komödienschreiber wie Bauernfeld, nicht lesen kann, wenn er auch die eine oder die andere ihrer Fadaisen mit Vergnügen sieht; noch weniger aber wird irgend jemand läugnen, daß die Beschäftigung mit den Schöpfungen Goethes, Schillers und Lessings auch im einsamen Kämmerlein Genuß und Nutzen gewährt. Das Drama adressiert sich an den Leser und an den Zuschauer zugleich; wenn es dem Leser nichts bietet, so ist es sicher nicht poetisch, und wenn der Zuschauer zu kurz kommt, so kann es nicht dramatisch sein. Die Darstellung wird immer die Wirkung des Totalgebildes erhöhen, die Lektüre aber die des Details verstärken, das auf der Bühne viel zu rasch vorüberfliegt, um in seiner ganzen Tiefe und Schönheit aufgefaßt werden zu können, und so werden sich beide, wenn nur das rechte Werk vorhanden ist, gegenseitig ergänzen und in die Hände arbeiten.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Ob Raum und Zeit überhaupt existieren, bleibe dahingestellt; fürs Drama existieren sie gewiß nicht.

*

Der poetisch-dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen mit dem musikalischen zusammen, und als ich mich selbst an einem Operntext versuchte, habe ich eben alles, was mich als Dichter reizte, zurückgedrängt, um überall das Gefühlsmoment zur vollen Geltung kommen zu lassen, wobei ich mich freilich dadurch noch mehr als die Aufgabe es an sich mit sich bringt, eingeschränkt sah, daß mir das Thema in seiner ganzen Gliederung vorgezeichnet war. Ich bin jetzt bei Demetrius auf der Höhe des dritten Aktes angelangt, die schwerste aller Szenen, die Zusammenkunft zwischen Marfa und Demetrius liegt hinter mir, und ich kann die Kugel nun rollen lassen wie ich will. Je länger sie aber läuft, je besser ist's, denn das Drama schöpft seine eigentliche Kraft aus den Zuständen, und Charaktere, die nicht im Volksboden wurzeln, sind Topf-Gewächse. Darum möchte ich möglichst viele Adern der großen slavischen Welt in mein Stück hinüberleiten und werde es nicht rascher abschließen, als ich muß, um jeder Quelle, die etwa noch unter der Erde sprudelt, Zeit zu vergönnen, hervorzustürzen, und meinen kleinen Strom mitschwellen zu helfen.

*

Den Kolumbus von Werder habe ich gelesen und finde ihn allerdings anders und besser, als ich nach den mir bekannten Proben erwarten durfte; wir sprachen bereits in Marienbad darüber. Einen Dichter kann ich in dem Verfasser aber auch jetzt noch nicht erblicken, sondern einen merkwürdigen Geist, der sich mit so seltener Energie in die tragische Form hineingearbeitet,

ich möchte fast sagen: hineingewühlt hat, daß sie ohne eine individuelle Zutat von ihm zu klingen anfängt. Alles Allgemeine des Stücks, den Plan, die Anlage der Charaktere, die Intentionen der Sprache sogar, finde ich vortrefflich; für mein Gefühl tritt aber nichts ins Leben. Die tragischen Mächte sind wirklich heraufbeschworen, aber, um ein Bild von Plutarch zu entlehnen, nur die Mütter ohne ihre Kinder; man wird auf geweihten Boden versetzt, aber man trifft dort nur Schatten an, die nicht bluten können. Das zeigt sich am eklatantesten in der Sprache, die ja auch der eigentliche Barometer des Lebens ist; überall Allegorien, statt Tropen. Bei alledem jedoch ist das Gedicht höchst beachtenswert und ich habe selbst schon bei mehreren Gelegenheiten aufmerksam darauf gemacht. Sehr interessant wäre es, wenn wir darüber mündlich reden könnten; gerade an Grenz-Produkten, wie dieses eins sein muß, da wir in unseren Ansichten doch etwas auseinander gehen, lassen sich Probleme entwickeln, die sich sonst jeder Erörterung entziehen.

*

Warum sind Charaktere, wie die von Napoleon und Friedrich unpoetisch? Weil sie nicht idealisiert werden können. Warum können sie nicht idealisiert werden? Weil sie nur durch den Verstand groß sind und weil der Verstand der gerade Gegensatz des Ideals ist.

*

Die französische Revolution ist kein Drama, sondern ein Roman und ein sehr häßlicher.

*

Wenn ich dichten kann, so kann ich jederzeit auch be-

ten. Wenn das Publikum aber im Theater zusammenläuft, um ein Trauerspiel anzusehen, so könnte es jederzeit statt dessen auch einen Salat genießen. Wie soll da „der Seele entzückender Zusammenklang“ zustande kommen.

*

Das letzte Schicksal eines Dramas ist immer: gelesen zu werden; warum soll es nicht anfangen, wie es doch einmal endigt?

*

Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Kontra-Punkt in der Musik; nichts an sich, aber Grundbedingung für alles.

*

In Heinrich von Kleists falscher Plastik wird gewissermaßen der Lebensodem auch sichtbar gemacht.

*

Der Leser eines Dramas steht zwischen zwei Bühnen in der Mitte, auf welchen die gleiche Handlung vor sich geht, zwischen der Welt-Bühne, auf welcher sie sich wirklich abgespielt hat und dem Theater, das sie im konzentrierten Reflex wieder gibt.

*

Wallensteins Lager. Dies Bild ist von einer so unglaublichen Schönheit, daß es mich fast zu Tränen rührt, wenn ich es sehe oder lese, was ich von Schillers Tragödien eben nicht sagen kann. Wer wissen will, wie Realismus und Idealismus sich im In-

differenz-Punkt ausgleichen, der kann es hier erfahren; all diese Mücken und Ameisen tanzen im Sonnenstrahl ohne ihn zu kennen, und doch gibt er ihnen allein die Kraft und das Vermögen.

*

1860.

Aus einem Brief

Es gibt Motive im Drama, Grundmotive, die zu den übrigen ganz so stehen, wie die siderischen und tellurischen Kräfte im Organismus zu den chemischen und physiologischen; sie bedingen und bestimmen alles, aber nur in der letzten Instanz.

*

1861.

Aus einer Rezension

Es gibt eine alt-talmudische Sage, wonach der Magicus jeden beliebigen Menschen erschlagen und zu Stücken zerhacken darf, wenn er die Teile nachher nur gleich in einen Topf tut, und diesen für eine bestimmte Zeit, ohne sich auch nur um eine Sekunde zu verzählen, ans Feuer schiebt, denn der Mensch springt nach Ablauf der geheimnisvollen Frist frisch und gesund wieder aus dem Topf hervor, und in einer Gestalt, die seinem innersten Wesen aufs Treueste entspricht, und oft ganz anders, wie die frühere. Er kann dabei gewinnen, denn er kann mit einem Buckel hineingehen und ohne Buckel wieder heraus kommen, wenn die Natur ihm den lächer-

lichen Appendix ohne Grund angehängt hat; er kann dabei auch verlieren, denn wenn er voll von Tücken und Ränken steckt, kann ihm anstatt des verscherzten geraden Rückens der krumme des Gezeichneten aufgeladen werden, den der Volksmund so unhöflich kommentiert. Immer hat aber die Welt einen Vorteil davon, denn sie weiß fortan, wofür sie ihn halten und was sie von ihm erwarten muß. Diesem Magicus nun soll der Kunstrichter gleichen, er darf nur töten, um wieder zu beleben. Ihm fällt es nicht zur Last, wenn die Metamorphose zum Schaden des Dichters ausschlägt, er kann nicht dafür, wenn der tragische Held sich in einen Affen verwandelt und der Bajazzo in einen Leichenbitter. Immer jedoch muß er sich dem Kunstwerk gegenüber, selbst wenn es schwach und mißlungen wäre, als Künstler erweisen, der mit der einen Hand zwar auftrennt, aber mit der andern den rohen Stoff auch gleich wieder verwebt. Welche Meisterstücke hat Lessing geliefert, als er Corneille und Voltaire zergliederte; wo gibt es komische Novellen, die sich mit Tiecks Analysen des Oehlenschläger'schen Correggio und des Houwald'schen Leuchtturms vergleichen ließen, und welchen Genuß gewährt, um doch auch aus dem positiven Gebiet Etwas anzuführen, eine Rötscher'sche Abhandlung über ein Shakespearesches Werk! Wer das aber nicht vermag, der soll ganz davon bleiben, denn das Dekomponieren beruht auf denselben Gesetzen, wie das Komponieren, wenn das eine auch ein bewußter Akt des Verstandes ist, das andere ein unbewußter der Phantasie, und es ist gar kein Wunder, daß gerade Goethe, der große Dichter, nicht aber irgend ein Philosoph, durch seine Entwicklung

des Hamlet für die ganze Shakespeare-Kritik epochemachend wurde.

*

Allerdings ist es eine schwere Arbeit, ein Drama wochenlang in allen seinen Teilen zu durchdenken, die Atmosphäre, in der es sich bewegt, abzugrenzen, die Instanz, unter der es seiner Natur nach fällt, zu ermitteln, damit nicht plumper Realismus gesucht werde, wo das ideale oder gar das phantastische Moment vorherrscht und umgekehrt, die so unendlich wichtigen unausgesprochenen Motive, die unmittelbar aus den Charakteren resultieren, wie die ausgesprochenen aus ihren Interessen, bis zur Wurzel aufzugraben, und alle diese mühsam gewonnenen Elemente auf den Mittelpunkt, auf den der Dichter sie bezogen wissen will, zurückzuführen, sei dieses nun eine gemeine Stecknadel, die er willkürlich dafür erklärt hat, um seine verworrenen Fäden nur überhaupt befestigen zu können, oder sei es in Wahrheit einer der ewigen Pole, um die sich das menschliche Handeln und Leiden in bestimmten Kreisen wirklich dreht. Ein Szenarium dagegen ist leicht zusammen geschrieben, es verhält sich aber auch zur eigentlichen Aufgabe, wie das Häckselschneiden zum Garbenbinden, und gibt ein Bild vom Gedicht, wie der fliegende Häkkerling vom Aehrenfeld.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Man kann durch das Drama wie durch die Welt als Kurier rennen und als Spaziergänger schlendern. es handelt sich aber für den Dichter eben darum, die

rechte Mitte zu treffen und zwar kein Gras zu pflücken, aber auch keine Blume stehen zu lassen.

*

Jede echte komische Figur muß dem Buckligen gleichen, der in sich selbst verliebt ist.

*

Monologe: laute Atemzüge der Seele.

*

(ad Nibelungen)

Mir scheint, daß auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet werden kann und daß ich sie, so weit meine Kräfte reichen, errichtet habe. Der Mystizismus des Hintergrundes soll höchstens daran erinnern, daß in dem Gedicht nicht die Sekunden-Uhr, die das Dasein der Mücken und Ameisen abmißt, sondern nur die Stunden-Uhr schlägt. Wen das mythische Fundament dennoch stört, der erwäge, daß er es, genau besehen, doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu tun hat und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht bloß in der noch weiter spezifizierten Abzweigung derselben, im Individuum. Oder lassen sich seine Grund-Eigenschaften, man nehme die physischen oder die geistigen, erklären, d. h. aus einem andern als dem mit ihm selbst ein für alle Mal gesetzten und nicht weiter auf einen letzten Urgrund der Dinge zurückzuführenden oder kritisch aufzulösenden organischen Kanon ableiten? Stehen sie nicht zum Teil, wie z. B. die meisten Leidenschaften, im

Widerspruch mit Vernunft und Gewissen, d. h. mit demjenigen Vermögen des Menschen, die man am sichersten als diejenigen bezeichnen darf, die ihn unmittelbar, als ganz allgemeine und interesselose, mit dem Welt-Ganzen zusammenknüpfen, und ist dieser Widerspruch jemals aufgehoben worden? Warum denn an der Kunst einen Akt negieren, auf dem doch sogar die Betrachtung der Natur beruht.

*

— der dramatische Dichter, dem es immer nur um das Wie und nie um das Was zu tun sein soll.

*

1862.

Aus einer Kritik

Von dem dramatischen Dichter ist es bekannt, daß er um so weniger taugt, je mehr Bösewichter er braucht. Wie schwarz ist der Teufel bei den kleinen Talenten, wie oft wird er zitiert, und wie weiß Shakespeare selbst seine furchtbarsten Charaktere auf Naturbedingungen zurückzuführen, die ihnen die Existenzberechtigung sichern. Dasselbe gilt aber auch von dem Geschichtsschreiber. Denn das Drama ist nur darum die höchste Form der Kunst und die Tragödie wieder die höchste Form des Dramas, weil das Gesetz des Dramas dem Weltlauf zu Grunde liegt und weil die Geschichte sich in allen großen Krisen immer zur Tragödie zuspitzt. Daß in Romeo und Julia die Alten so gut ein relatives Recht haben, wie die Jungen, daß im König Lear die grausamen Töchter in dem unnahbaren Jähzorn des Va-

ters wenigstens ihre halbe Entschuldigung finden, daß ein Zauderer wie Hamlet einem Usurpator, wie Claudius, nicht rein, wie ein Engel des Lichts, gegenübersteht, das leuchtet auch dem Kurzsichtigsten ein. Daß aber, um mich nur auf die beiden letzten Wendepunkte der europäischen Menschheit zu berufen, in der Reformation und der Revolution sich das gleiche Gesetz vollzieht, daß Katholizismus und Protestantismus, Konservatismus und Liberalismus auf gleiche Weise und unter gleichen Bedingungen mit einander kämpfen, und daß es auch hier keinen Moment gibt, wo irgend ein Recht sich durchsetzen könnte, ohne irgend ein Unrecht zu begehen, sei das eine auch noch so groß und das andere auch noch so klein, daß es sich also immer nur um Verhältnisse, um ein moralisches Plus oder Minus, nicht aber um definitive, gewissermaßen chemische Scheidungsprozsse handelt, das wird schwer erkannt und ist doch eben so wahr. Was nun ein Dramatiker wert ist, der für diesen Dualismus des Rechts keinen Sinn hat, weiß jeder, aber der Historiker, dem er fehlt, sollte nicht höher im Preise stehen; wer nur schwarz und weiß kennt, der kennt gar nichts, wer mir nicht Ignaz von Loyola und den La Roche Jaquelin zeichnen kann, dem erlasse ich auch den Luther und den Mirabeau.

*

Vorwort zu den Nibelungen*)

Der Zweck dieses Trauerspiels war, den dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Ge-

*) Blieb ungedruckt.

halt des weit gesteckten altnordischen Sagenkreises, dem es selbst angehört, zu ergründen, oder gar, wie es schon zum voraus auf eine jugendliche, vor bald zwei Dezennien publizierte und überdies noch arg mißgedeutete Vorrede hin in einer Literatur-Geschichte prophezeit wurde, irgend ein modernes Lebensproblem zu illustrieren. Die Grenze war leicht zu treffen und kaum zu verfehlen, denn der gewaltige Schöpfer unseres National-Epos, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh, hat sie selbst haarscharf gezogen und sich wohl gehütet, in die Nebel-Regionen hinüber zu schweifen, wo seine Gestalten in Allegorien umgeschlagen und Zaubermittel an die Stelle allgemein gültiger Motive getreten wären. Ihm mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen auf Schritt und Tritt zu folgen, so weit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattete, schien dem Verfasser Pflicht und Ruhm zugleich, und nur bei den klaffenden Verzahnungen, auf die der Geschichtsschreiber unserer National-Literatur bereits mit feinem Sinn und scharfer Betonung hinwies, ist er notgedrungen auf die älteren Quellen und die historischen Ergänzungen zurückgegangen.

Es ist nämlich gar nicht genug zu bewundern, mit welcher künstlerischen Weisheit der große Dichter den mythischen Hintergrund seines Gedichts von der Menschenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt scheint, abzuschneiden gewußt, und wie er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von verlockenden Riesen und Zwergen, Nornen und Valkyrien seine volle Freiheit zu wahren verstanden hat. Er bedarf, um nur die beiden Hauptpunkte her-

vorzuheben, auf der einen Seite zur Schürzung des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden und keines geheimnisvollen Trunks, durch den sie herbeigeführt wird; ihm genügt als Spiral-Feder Brunhilds unerwiderte Liebe, die ebenso rasch unterdrückt, als entbrannt, und nur dem tiefsten Herzenskenner durch den voreiligen Gruß verraten, erst der glücklichen Nebenbuhlerin gegenüber wieder als Neid in schwarzen Flammen auflodert und ihren Gegenstand auf alle Gefahr hin nun lieber dem Tode weiht, als ihn dieser überläßt. Er überschreitet aber auch, obgleich ihm dies oft und nicht ohne anscheinenden Grund vorgeworfen wurde, auf der andern Seite bei der Lösung des Knotens ebenso wenig die Linie, wo das Menschliche aufhört, und das tragische Interesse erlischt, ja, er wagt sich noch lange nicht so weit, wie Aeschylos in seiner Klytemnästra, die, von neuen Begierden aufgeregt, weit mehr oder doch wenigstens ebenso sehr durch ihren heimtückischen Mord den Besitz des errungenen zweiten Gatten verteidigt, als die Manen der hingeschlachteten Tochter sühnt. Denn, wie Kriemhilds Tat uns auch anschauern mag: er führt sie langsam, Stufe nach Stufe, empor, keine einzige überspringend und auf einer jeden ihr Herz mit dem unendlichen, immer steigenden Jammer entblößend, bis sie auf dem schwindligen Gipfel anlangt, wo sie so vielen mit bitterm Schmerz gebrachten und nicht mehr zurückzunehmenden Opfern das letzte, ungeheuerste noch hinzufügen oder zum Hohn ihrer dämonischen Feinde auf den ganzen Preis ihres Lebens Verzicht leisten muß, und er söhnt uns dadurch vollkommen mit ihr aus, daß ihr eigenes inneres Leid selbst

während des entsetzlichen Rache-Akts noch viel größer ist als das äußere, was sie den andern zufügt. Alle Momente des Trauerspiels sind also durch das Epos selbst gegeben, wenn auch oft wie das bei der wechselvollen Geschichte des alten Gedichts nicht anders sein konnte, in verworrener und zerstreuter Gestalt oder in sprödester Kürze. Die Aufgabe bestand nun darin, sie zur dramatischen Kette zu zergliedern und poetisch zu beleben, wo es nötig war. Auf diese hat der Verfasser volle sieben Jahre Arbeit verwandt, und die in Weimar stattgefundene Darstellung bewies, daß er seinen Zweck nicht verfehlt hat, denn Franz Dingelstedts geniale Leitung erreichte mit Kräften, die zum größten Teil doch nur für bescheidene gelten können, einen Erfolg, der das Schicksal des Stücks auf allen Bühnen sicher stellt, wo man ihm mit gutem Willen entgegenkommt, da das moderne Virtuosentum mit seinen verblüffenden Taschenspielereien nicht den geringsten Anteil daran hatte. Weitere Aufführungen in Berlin und Schwerin stehen bevor. Der geneigte Leser aber wird gebeten, auch in dem Trauerspiel hinter der „Nibelungen Not" nichts zu suchen, als eben der „Nibelungen Not" selbst, und diese Sitte freundlichst mit den Umständen zu entschuldigen.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

... Wenn Sie auf meine Theorie des Dramas kommen, so setzen Sie es ums Himmelwillen den Leuten auseinander, daß dramatische Ideen nichts mit phi-

losophischen Spekulationen zu schaffen haben, denn damit verwirrt man mich seit der Vorrede zur „Maria Magdalena" Tag für Tag. Niemand denkt weniger daran, ins Bild hinein zu tragen, was nicht ins Bild gehört, als ich, aber das rechte Bild wird doch immer von irgend einer Seite die Welt reflektieren und einen Brennpunkt dafür abgeben und auf diesen allein wies ich in meiner Vorrede hin. Sie entstand nicht, um neue Gesetze zu verkünden oder das Publikum zu belehren, sondern um mich zu beruhigen, denn von allen Hegelschen Lehrstühlen wurde in hohem Tone gepredigt, daß es mit der Kunst vorbei sei, und ein junger Dichter, der nicht Gefahr laufen wollte, sein ganzes Leben an eine Torheit zu vergeuden, mußte sich wohl zu der Untersuchung gedrungen fühlen, ob das sich wirklich so verhalte. Wer da glaubt, daß die Naivität des Produktions-Aktes durch die Ergründung des Kunstproblems beeinträchtigt werde, der hat keine Ahnung davon, daß in beiden Fällen ganz verschiedene Vermögen des menschlichen Geistes wirken, und muß jedenfalls auch Schiller und Goethe verwerfen, denn diese gingen darin viel weiter, als ich. Ich will im Drama nur Leben, aber freilich, die Wurzel gehört mit zum Baum, denn die Adonis-Gärten vertrocknen eben so schnell, als man sie zustande bringt . . .

*

(An Strodtmann)

Das Einzige, was mir in Ihrer Abhandlung nicht zuzutreffen scheint, ist die Zusammenstellung mit Richard

Wagner. Ich war, als ich auftrat, weit davon entfernt, ein neues Evangelium zu predigen; ich wollte das alte, aus Sophokles und Shakespeare geschöpfte, wieder in seine Rechte einsetzen. Er hatte aber eine Kunst-Theorie ausgeheckt, die im schneidendsten Widerspruch mit der großen Vergangenheit stand, die das Wesen der Kunst selbst vernichtete und ohne Frage nur das eigene Defizit, den Mangel an Melodien, decken sollte. Auch fielen mir sogleich alle entscheidenden Stimmen zu, denn wer hat noch dreinzureden, wenn Fr. Vischer, Gervinus, Uhland, Mörike, Rötscher, in Frankreich Taillandier usw. gesprochen haben, und nur die Konkurrenten opponierten, auch diese jedoch (vide Gutzkow im „Telegraphen") erst dann, als ich das angetragene Schutz- und Trutzbündnis abwies. Wagner dagegen hatte nicht eine einzige Autorität auf seiner Seite. Doch, das ist ein Nebenpunkt, den ich nur der Zukunft wegen berühre, aber so viel steht fest, daß ich Wagner selbst dem Publikum gegenüber weit voraus war, denn „Judith" und „Maria Magdalena" wurden längst auf der Bühne bejubelt, ehe man an „Tannhäuser" und „Lohengrin" dachte. Nur das junge Deutschland legte meinem Wagen den Hemmschuh an, nachdem es sich durch ein bodenlos niederträchtiges Buch über das Deutsche Parlament den Weg nach Wien gebahnt hatte, denn Wien entscheidet in dramatischen Dingen, und wen man dort vom Theater verdrängt, den hat man ganz verdrängt . . .

*

Wer das Deutsche Theater in einen Tempel der Kunst verwandeln will, der soll doch auch die Buden, in denen auf Jahrmärkten von „Aegyptischen Zauberern"

zum Erstaunen der Bauern die „Natürliche Magie“ mit ihren Wundern vorgeführt wird, in den Dienst der Naturwissenschaften bringen.

*

Historische Erscheinungen, welche die Kritik auflöst, muß die Poesie wieder ins Leben rufen. Erst, wenn der mythische Christus der Wissenschaft in einen historisch-psychologischen des Dramas verwandelt sein wird, ist der religiöse Kreis geschlossen.

*

Warum so viele Schauspieler in den gewöhnlichen Dutzend-Stücken gefallen, in höheren aber gleich verloren sind? Dichter, wie Kotzebue und Iffland, liefern gewissermaßen nur einen Rock, in den ein Mensch hineinschlüpfen kann; wer es auch sei, der Rock gewinnt und erhält einen Anschein von Lebendigkeit. Shakespeare, Schiller und Goethe stellen einen Menschen hin, mit dem ein anderer Mensch sich indentifizieren soll; wenn das nicht gelingt, so kommt ein Monstrum, ein vierbeiniges Ungeheuer, mit einem Doppel-Kopf zur Welt, vor dem Natur und Kunst sich gleichmäßig entsetzen.

*

Napoleon hat allerdings seine Schlachten nicht geschlagen, den Zug nach Rußland nicht unternommen, das ungeheure Schach bei Leipzig nicht geboten und nach dem Verlust derselben die letzten erträglichen Friedensbedingungen in Chatillon nicht abgelehnt, um zu beweisen, daß Hochmut vor dem Fall kommt, und ein Dichter, der die Geschichte des großen Soldaten-Kaisers zur Illustration dieses alten Moralsatzes benutzen wollte, würde übel beraten sein, dennoch aber schadet es nichts,

wenn der gemeine Leser seines Dramas einen Schulmeister-Schluß darauszieht, während der höhere über die Identität des Schicksals und des Charakters erstaunt.

*

Grabbe glaubte wahrscheinlich wunder was zu tun, als er einen Don Juan und Faust schrieb. Das sind aber gar keine zwei Personen, denn jeder Don Juan endet als Faust und jeder Faust als Don Juan.

*

Tragisch, buchstäblich übersetzt: böckisch, bocksartig, ein Sinn, in dem namentlich die französischen Tragiker das Wort noch zu nehmen pflegen.

*

Der gute Nik. Lenau meint, mit dem Drama sei es vorbei, und schließt das aus der schlechten Beschaffenheit des Theaters. Der Schluß ist um nichts bündiger, wie der, daß man nicht dichten dürfe, weil die Feder zu stumpf sei, um die Gedichte niederzuschreiben, oder die Buchdruckerpresse zu beschäftigt, etwa durch politische Manifeste, um sie zu publizieren. Aber welch eine Denkweise! —

*

Es gibt Fälle im Drama, wo man den Sprachbildungsprozeß selbst als Darstellungsmittel brauchen muß.

*

Es gehört mit zu den Illusions-Mitteln der Kunst, das Gebild der schöpferischen Phantasie in einen gewissen Einklang mit der Wirklichkeit zu setzen. Immer aber bleibt es Mittel, wird nie Zweck, außer auf der alleruntersten Stufe, wo z. B. Ifflandsche Schauspiele

und Photographien entstehen, deren ganzes Verdienst in dem Grade der Aehnlichkeit liegt, und man darf es unter keinen Umständen ruhig mit einem ganz anderen, ja mit dem entgegengesetzten, vertauschen, wenn man dadurch rascher zum Ziel gelangt.

*

Wie der griechische Plastiker den physischen Menschen erschöpfte und in ewigen Symbolen hinstellte, wird der Tragiker dereinst den sittlichen erschöpfen; Shakespeares Lear ist in Bezug auf den Undank und alle aus diesem hervorgehenden moralischen Erscheinungen gleich ein schlagendes Beispiel, er hat das Grund-Thema für immer weggenommen, und läßt nur noch Spielarten zu.

*

Die Oper ist der entschiedenste Bruch mit der gemeinen Illusion und wirkt doch.

*

Der Theater-Schriftsteller studiere die Kunst, Kolophonium für Elektrizität auszugeben!

*

1865.

An den Tragiker

Packe den Menschen, Tragödie, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe,
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,

Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Die nähere Entwickelung Ihres Begriffes von der sozialen Tragödie hat mich außerordentlich interessiert, wie ich Ihnen wohl nicht erst zu versichern brauche. Dennoch kann ich meinen ästhetischen Standpunkt nicht aufgeben. Ich kenne den furchtbaren Abgrund, den Sie mir enthüllen, ich weiß, welch eine Unsumme menschlichen Elends ihn erfüllt. Auch schaue ich nicht etwa aus der Vogel-Perspektive auf ihn herab, ich bin schon von Kindheit auf mit ihm vertraut, denn wenn meine Eltern auch nicht gerade darin lagen, so kletterten sie doch am Rande herum und hielten sich nur mühsam mit blutigen Nägeln fest. Aber das ist eben die mit dem Menschen selbst gesetzte, nicht etwa erst durch einen krummen Geschichts-Verlauf hervorgerufene allgemeine Misere, welche die Frage von Schuld und Versöhnung so wenig zuläßt, wie der Tod, das zweite, allgemeine, blindtreffende Uebel, und deshalb ebensowenig, wie dieser, zur Tragödie führt. Man kommt von hier aus vielmehr zur vollständigen Auflösung der Tragödie, zur Satire, die der sittlichen Welt ihre schreienden Widersprüche unvermittelt ins Gesicht wirft und zu allererst die tragische Form selbst und den tragischen Dichter, wie er Sandkörner nachwiegt und den Berg, von dem sie abgesprun-

gen sind, nicht bemerkt oder doch vor ihm die Augen zudrückt. Eine solche Satire kann nun gar wohl als Komödie hervortreten und ein Versuch, wie ein Trauerspiel in Sizilien, mag er an sich wert sein, was er will, findet in ihr seine sonst ganz unmögliche Rechtfertigung. Das indische Kastenwesen, der römische Sklavenkrieg mit Spartacus, der Deutsche Bauern-Aufruhr usw., die Sie mir zitieren, können nur auf dem religiösen oder dem kommunistischen Standpunkt Tragödien abgeben, denn der religiöse kennt eine Schuld, des ganzen Menschengeschlechts, für welche das Individuum büßt, und der kommunistische glaubt an eine Ausgleichung. Ich kenne die eine nicht und glaube nicht an die andere.

*

Was nun Ihre Bedenken gegen den Realismus des Gyges und der Nibelungen anlangt, so setze ich den Realismus hier und überall ausschließlich in das psychologische Moment, nicht in das kosmische. Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selbst einer, und wenn ich auch nicht weiß, wie er aus der Welt entspringt, so weiß ich doch sehr wohl, wie er, einmal entsprungen, auf sie zurückwirkt. Die Gesetze der menschlichen Seele respektiere ich daher ängstlich; in Bezug auf alles übrige aber glaube ich, daß die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer an-

dern abgelöst wird, hervorgestiegen ist. Mir sind die Nibelungen demnach nicht der „Aberglaube der Deutschen Nation", wie Ihnen, sondern, wenn Sie mir einen Ausdruck gestatten wollen, den ich Ihnen gegenüber nur zu gebrauchen wage, ein Sternbild, das nur zufällig nicht am Sternhimmel funkelt. Doch dies ist ein Punkt, den man brieflich nur berühren kann, aber die Einschränkung, die ich mir auf der einen Seite auflege, wenn ich auf der andern gewissermaßen ins Grenzenlose hinaussteuere, will ich doch noch markieren. Nie gestatte ich mir, aus der dunklen Region unbestimmter und unbestimmbarer Kräfte, die ich hier vor Augen habe, ein Motiv zu entlehnen; ich beschränke mich darauf, die wunderbaren Lichter und Farben aufzufangen, welche unsere wirklich bestehende Welt in einen neuen Glanz tauchen, ohne sie zu verändern. Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Hornhaut und Nebelkappe; prüfen Sie, Sie werden es finden.

*

Bemerkenswert ist es, daß alle Zauber-Dichtung, das Märchen nicht ausgeschlossen, sich innerhalb der Grenzen hält, die ich in diesem Brief zu ziehen versucht. Sie springt mit der Welt um, wie die Kinder mit dem Lehm, aus dem sie allerlei Figuren kneten, aber sie rührt nicht an den Menschen. Sie jagt ihn freilich durch alle möglichen Tierleiber durch, denn sein Körper gehört noch mit zur Welt, ja sie sperrt ihn in Bäume und Felsblöcke ein, aber der Prinz bleibt Prinz, das Mädchen Mädchen usw. In der Regel begnügt sie sich sogar damit, Raum und Zeit aufzuheben, die der Philo-

soph ohnehin für bloße Anschauungsformen erklärt, also den gleißenden Schein-Realismus, der gar nicht existiert, zu beseitigen, und das ist am allermerkwürdigsten.

*

Gestern in der Italienischen Oper; Glaser brachte uns eine Loge. Die Patti in der Sommambule; das Mädchen so lieblich, wie die Musik widerlich und das Subjekt absurd. So viel ist an Richard Wagners lächerlicher Theorie richtig, daß die Oper ihre Stoffe immer aus der Mythe entlehnen sollte — wenn ein Schwanenritter singt, wird sich niemand wundern, denn ein Mensch, der den Ozean auf dem Rücken eines Vogels durchschneidet, kommt aus einer Welt, worin es anders hergeht, wie in der unsrigen; aber wenn ein Notar sich in Rouladen erschöpft, während er einen Heiratskontrakt zu Papier bringt, klafft uns ein Widerspruch entgegen, den wir uns nur dadurch erträglich machen, daß wir uns bemühen, das Ganze über das Einzelne zu vergessen, und also auf die höchste Wirkung der Kunst, die umgekehrt alles Einzelne ins Ganze auflösen will, Verzicht leisten.

*

(An Ad. Stern.)

Das gemeine Theaterstück, wie es bei uns die Bühnen überschwemmt, hat es mit den allergewöhnlichsten Zuständen und Menschen zu tun. Es braucht sich nicht erst Glauben zu erkämpfen, denn er versteht sich von selbst; auf jeder Straße trifft man den Helden, und sein Schicksal obendrein. Das poetische Drama kann gar

nicht existieren, ohne mit dieser Welt zu brechen, und eine andere dafür aufzubauen, ganz gleichgiltig, ob es sich in einer Bürgerstube oder in einem Königssaal abspinnt. Das Publikum, man sage, was man wolle, läßt sich auch eben so gern beim Schopf nehmen, und über alle Erbsenfelder und Düngerhaufen weg durch die Lüfte führen, wie der Prophet des alten Bundes, der die Speise aufs Feld trug. Aber es muß der Engel des Herrn sein, kein eitler Narr, der die Hand ausstreckt. Nun gibt es jedoch eine Menge Gesellen, die sich berufen fühlen, seine Rollen zu spielen, ohne seinen starken Arm zu haben; da ist es denn kein Wunder, daß Habakuk sich wehrt, denn was hätte er davon, wenn er sich willig zeigte? Ausgerissene Haare, Schmerz im Nacken, und einen zerbrochenen Grütztopf. Nun aber die Herren Intendanten und Direktoren! Sie wirtschaften das ganze Jahr hindurch mit den Industriellen, wie ich die jedesmaligen Kotzebues und Ifflands nennen möchte, und befinden sich wohl dabei, denn die Schauspieler haben Beschäftigung und die Kasse füllt sich. Nun kommt ein Schalttag und an dem soll den Musen geopfert werden. Da greifen sie denn nach irgend einer Stelzen-Komödie, einem Perseus von Mazedonien, einem Demetrius und ähnlichen verregneten Feuerwerken. Das Publikum merkt, daß die Herren Verfasser, die für den großen Mazedonier-König oder den russischen Zaren das Wort ergreifen, kaum für ihre Kammerdiener sprechen können, es lacht oder schläft ein, die Intendanz und Direktion haben einen neuen Beweis in Händen, daß es mit dem höheren Drama nicht geht. Geraten sie dann einmal an das rechte, so sind sie über ihren eignen Erfolg

so erstaunt, wie der Phönizier, der Linsen zu kochen glaubte und das Glas erfand.

Für Ihren Protest in Bezug auf Grabbe danke ich Ihnen herzlichst. Glauben Sie mir, nur die Perfidie stellt mich mit dieser ebenso hohlen als grotesken Unnatur zusammen; selbst im Holofernes ist die Aehnlichkeit nur äußerlich, denn auch dieser hat Wurzeln, mögen sie nun so tief sitzen, wie sie wollen, und was stünde bei Grabbe nicht in der Luft? Er hat auch nie auf mich gewirkt, wohl aber, leider, Shakespeares Titus Andronicus.

*

Mit Sachen ist nie jemand rascher durchgedrungen, wie ich, nicht Goethe und nicht Schiller; der hohle Wortschaum, der dem großen Haufen der sogenannten Gebildeten das eigene Denken und Empfinden im Sonntagsstaat vorführt, hat meine Vorgänger, wie mich, bespritzt und unsichtbar gemacht. Das ist jetzt vergessen, aber man braucht nur die Akten nachzulesen. Was nun noch speziell meine Stellung in Wien betrifft, so hatte ich sie von dem Augenblick an, wo ich auf dem Theater erschien: „Maria Magdalena“ und „Judith“ wurden 1848 und 1849 ganz so aufgenommen, wie 1863 die „Nibelungen“, und wenn sie nach 30 Vorstellungen vom Repertoire verschwanden, so geschah es nicht, weil sie die Zugkraft verloren, sondern weil mein Gegner sie herunterwarf und sie, um die Lücke zu verdecken, durch die Nachahmungen Otto Ludwigs, den „Erbförster“ und „Die Makkabäer“, ersetzte. Das Publikum hatte ich immer für mich, und ich halte auch nicht das Geringste von Dramen, die den Letzten auf

der Gallerie nicht ebenso gut fesseln, wie den Ersten im Parterre, wenn auch durch verschiedene Elemente.

. . . Das beweist gewiß, daß mein Drama wirkt, wie das Drama wirken soll, auf alle Kreise der Gesellschaft zugleich, und daß nicht das Fremdartige und Unergründliche meiner Poesie, sondern die Perfidie der Theater-Direktoren, die leider an den entscheidenden Orten Literaten und Konkurrenten sind, zwischen mir und dem Volk steht . . .

*

Das Schiller-Calderon-Racinesche-Drama verhält sich zum Shakespeareschen, wie Vokal-Musik zu Instrumental-Musik.

*

Viktor Sterns Trauerspiel gelesen; es heißt: die Macht der Verhältnisse. Seltsam ist es, daß die Erstlings-Versuche junger Juden alle von einer so unreinen Phantasie zeugen, und namentlich die Geschlechts-Latrinen aufwühlen, während der dichterische Jüngling sonst immer in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen und die ganze Welt in Himmelblau und Morgenrot zu tauchen pflegt! Ich habe es so oft erfahren, daß ich wohl endlich etwas allgemeines darin erblicken muß, während ich es für etwas Individuelles hielt, als es mir die ersten Male vorkam. Stern hat seine Tragik aus der Nymphomanie abgeleitet und zwar aus der Nymphomanie eines dreizehnjährigen Mädchens, deren Tun und Treiben ohne diesen physiologischen Grund ganz unbegreiflich wären; im übrigen gleicht sein Stück, und in diesem Punkt trifft die Schüler-Arbeit mit manchem

vielbeklatschten Chef d'oevres des Tages zusammen, einem ganz glatt und rein gesponnenen Faden, in das er willkürlich allerlei sonderbare und überflüssige Knoten hineingeschlagen hat, deren Aufknüpfelung die dramatische Handlung abgeben soll.

*

Ein paar Stücke von Viktor Hugo wieder gelesen, zum ersten Male seit langer, langer Zeit. Marion de Lorme, le Roi s'amuse, Hernani! Welche Mißgeburten! Und doch Phantasiegebilde, keine Rechenexempel! Das merkwürdige liegt aber gerade darin, daß die Phantasie bei den Franzosen durchaus mit dem Kunst-Verstand keine Ehe eingehen zu können scheint. Wie das sogenannte „Ideal" ihrer klassischen Tragödie eine hohle Abstraktion ist, so der ihm mit so vielem Lärm und so großem Stolz entgegengesetzte „Naturalismus" der Romantiker nicht minder. Sie müssen alles in flüchtige Gase auflösen, oder in tote Asche verwandeln; die schöne Mittelstufe, auf der die Erscheinung sich in ihrem vollen Rechte behauptet, ohne das Gesetz, aus der sie hervorging, darum zu verdunkeln, oder gar zu ersticken, ist ihnen unbekannt. Uebrigens steige ich lieber mit Corneille und Racine in den Luftballon, als ich mich mit Victor Hugo und Konsorten in den Mist einwühle.

*

Alle Materie ist tot; alles Leben entspringt der Form.

*

Ideen. Kein Drama ohne Ideen möglich, so wenig, wie ein lebendiger Mensch ohne Luft. Aber, weil im

Menschen die Erde, Feuer, Luft und Wasser steckt, ist er darum ein Behältnis der Elemente?

*

Das zur Farbe herabgesetzte Wunderbare im Drama: Man muß den über ein Bild gespannten Regenbogen nicht mit zum Bilde rechnen oder gar darauf klettern wollen.

*

Das Drama ein Selam. Wer ihn überbringt, hält ihn ganz gewiß für einen schönen Strauß. Das begegnet dem Schauspieler gewiß auch oft genug mit einem solchen Geheimbrief des Dichters.

*

Die Erfindung ist überall die Hauptsache, aber der Schwerpunkt der Erfindung wechselt.

*

Die Moral in den neufranzösischen Stücken gleicht der Orange im Maul eines Schweinskopfes.

*

Daß der religiöse Ursprung des Dramas nicht zufällig ist.

*

Namen- und Sachregister

.... Nach dem Chaos der letzten Zeit, nach den „blinden Meinungen" einer wankenden anarchischen Aesthetik, zeigt sich hier das Gerüst einer Gegenreformation, einer Rückkehr zum Alten und Erprobten, die aber nicht unbesonnen genug ist, blindlings an alles zu glauben, was der konservative Dogmatismus in verstaubten Büchern als ein für allemal festgelegt aufgezeichnet hatte, Scholz ist mit einem feinem Spürsinn für alle Erscheinungsformen des Willens begabt. So leitet er auch die Erklärung des Wesentlichen im Drama aus dem Willen ab. Vor dem Publikum, dessen Gemütsspannung ein notwendiger Bestandteil des psychologischen Gesamtvorganges ist (Schauspiel und Spannung des Publikums in Wechselwirkung — Drama) und als betrachtender Wille bezeichnet werden kann, spielt sich das Drama ab. Der Wille kann sich aber nur an Widerständen, im Kampf zeigen; so ist der Kampf der eigentliche Inhalt des Dramas.

Als die feinste Leistung des Bandes, als eine der ganz seltenen Schöpfungen, in denen die Essenzen der Novelle und des Essays ineinanderfließen, steht die Macbethstudie „Der Herr Theaterdirektor" in der Mitte des Bandes. Ich wage zu behaupten, daß die deutsche Literatur nur in E. T. A. Hoffmanns „Ritter Gluck" ein Seitenstück zu dieser ungemeinen Leistung hat.

Dr. K. H. Strobl in der „Zeit."

Deutsches Balladenbuch

von Bürger bis Liliencron mit einer Einleitung:
Das Wesen der Ballade.

ein starker Band von 600 Seiten, brosch. Mk. 4.—, in fein Ganzleinen geb. Mk. 5.—

---

werden. Ueberall finden wir eine Fülle eigener Gedanken und praktischer Vorschläge, die auf jeden Fall Anspruch haben, zur Diskussion gestellt zu werden.

„Bühne und Welt."

Diese Aufsätze und Studien fordern fast nirgends zum Widerspruch heraus, sie verdienen in ihrem Inhalt wie in ihrem Ton uneingeschränkte, wärmste Anerkennung. Wertvolle Beiträge zur deutschen Theatergeschichte wechseln mit Aufsätzen aus der Theaterpraxis. Allen dramaturgischen Sachkollegen, Regisseuren und vor allen den Theaterleitern sei das Buch auf das angelegentlichste empfohlen.

Karl Zeiß i. d. „Deutschen Literaturzeitung."

Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters.

Ein Wort der Aufklärung

von

Eugen Kilian

II. Auflage

brosch. Mk. 1.20.

